

---

# **BACHELORARBEIT**

---

Herr  
**Karsten Sonntag**

## **Die Provokation im französischen Kino**

**Am Beispiel Jean- Luc Godard und Gaspar Noé**

2011

---

# **BACHELORARBEIT**

---

## **Die Provokation im französischen Kino**

**Am Beispiel Jean- Luc Godard und Gaspar Noé**

Autor:

**Karsten Sonntag**

Studiengang:

**Film und Fernsehen**

Seminargruppe:

**FF HH WS 08**

Erstprüfer:

**Peter Gottschalk**

Zweitprüfer:

**David Störmer**

Einreichung:

Berlin, 16.01.2012

---

# **BACHELOR THESIS**

---

## **The provocation in french cinema**

**by example of Jean- Luc Godard and**

**Gaspar Noé**

author:

**Karsten Sonntag**

course of studies:

**Film and Television**

seminar group:

**FF HH WS 08**

first examiner:

**Peter Gottschalk**

second examiner:

**David Störmer**

submission:

**Berlin, 16.01.2012**

Bibliografische Angaben:

Sonntag, Karsten

**Die Provokation im französischen Kino am Beispiel Jean- Luc Godard und Gaspar Noé**

2011 - 137 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,

Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2011

# Inhaltsverzeichnis

<b>Tabellenverzeichnis.....</b>	<b>VII</b>
<b>1. Prolog.....</b>	<b>VIII</b>
<b>2. Provokation im Film.....</b>	<b>10</b>
2. 1 Gründe Provokation im Film.....	10
2. 2 Ursprung Provokation im Film.....	12
2. 3 Provokation im französischen Kino.....	14
2. 4 Vergleich Godard- Noé.....	18
<b>3. Filmische Analyse „À Bout de Souffle“.....</b>	<b>23</b>
3. 1 Inhaltsangabe.....	23
3. 2 Bildsprache.....	24
3. 3 Filmische Einschätzung.....	27
<b>4. Filmische Analyse „Vivre sa vie“.....</b>	<b>31</b>
4. 1 Inhaltsangabe.....	31
4. 2 Bildsprache und filmische Einschätzung.....	33
<b>5. Filmische Analyse „Prénom Carmen“.....</b>	<b>47</b>
5. 1 Inhaltsangabe.....	47
5. 2 Bildsprache und filmische Einschätzung.....	49
<b>6. Der Mensch Jean- Luc Godard.....</b>	<b>61</b>
<b>7. „Nouvelle Vague“.....</b>	<b>70</b>
7. 1 Erklärung und Bedeutung für die Filmwelt.....	70
7. 2 Filme der „Nouvelle Vague“.....	75
7. 3 „Dogma 95“ als vergleichbare Bewegung.....	76
<b>8. Filmische Analyse „Menschenfeind“.....</b>	<b>77</b>
8. 1 Inhaltsangabe.....	77
8. 2 Bildsprache .....	79
8. 3 Filmische Einschätzung.....	84
<b>9. Filmische Analyse „Irreversible“.....</b>	<b>89</b>
9. 1 Inhaltsangabe.....	89
9. 2 Bildsprache.....	91

---

9. 3 Filmische Einschätzung.....	97
<b>10. Filmische Analyse „Enter the Void“.....</b>	<b>103</b>
10. 1 Inhaltsangabe.....	103
10. 2 Bildsprache.....	104
10. 3 Filmische Einschätzung.....	108
<b>11. Der Mensch Gaspar Noé.....</b>	<b>114</b>
<b>12. Epilog.....</b>	<b>120</b>
<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>X</b>
Bücher.....	X
Internetquellen.....	X
DVD.....	XI
Interviews.....	XII
<b>Anlagen.....</b>	<b>XIII</b>
Anlage 1: .....	XIV
<b>Eigenständigkeitserklärung.....</b>	<b>XXVII</b>

## **Tabellenverzeichnis**

Tabelle 1: Filme der „Nouvelle Vague“ .....	75
---	----

# 1. Prolog

Wo soll ich nur anfangen?

Diese Frage steht alleine im Raum.

Ich habe mir ein weites Feld ausgesucht. Ist es also positiv, da ich so weit ausholen und viele Punkte ansprechen kann oder ist es eher hinderlich, da ich damit zu schwammig bin?

Am Ende der Arbeit kann ich hoffentlich genauer darüber Auskunft geben.

Warum tue ich mich nur so schwer, mit dieser Arbeit?

Dabei habe ich mir doch ein Thema ausgesucht, dass mich interessiert und reizt.

Wie sagt man so schön: „Ich muss meinen inneren Schweinehund überwinden.“ Was an sich aber kein Problem sein sollte, wenn Neugier und Interesse vorhanden ist.

Doch ich schaffe es nicht, den nötigen Ehrgeiz zu liefern. Sicherlich trägt die Tatsache, dass ich mitten im Praktikum stecke und um 20.00 Uhr abends nicht den gleichen Elan besitze, wie ich ihn morgens nach dem Duschen aufbringe, daran keinen unbedeutenden Anteil.

Doch das soll keine Entschuldigung sein.

Ich mache das, was mir Spaß macht. Ich beschäftige mich mit Filmen und den Menschen, die hinter diesen Werken stecken. Ich analysiere ihre Arbeit. Ich deute und ziehe Schlüsse. Ich bilde mir meine Meinung und bringe diese zu Papier.

Als ich mich auf die Themensuche begab, fand ich auch erst nach längerem Überlegen ein grobes Thema. Ich wollte über Gaspar Noé schreiben. Einen Regisseur, der es schafft, die Zuschauer in Cannes mit seinen Filmen aus dem Saal zu treiben.

Der Mann muss etwas Interessantes an sich haben. Etwas über das es sich lohnt zu schreiben und sich inniger zu beschäftigen.

Doch bei näherer Überlegung, fiel mir relativ schnell auf, dass es ziemlich vermessen und unrealistisch ist, 60 Seiten über einen Regisseur und seine Filme zu schreiben.

Gut, für einen geübten Autor mit der nötigen Fantasie, mag das kein Problem sein. Er setzt sich hin und lässt die Gedanken aus sich sprudeln.

So jemand bin ich nicht. Ich brauche eine Weile, bis sich Gedanken etablieren, die es Wert sind, festgehalten zu werden. Ich bin jemand, der immer relativ persönlich schreibt. Das Analytische liegt mir nicht besonders. Das zieht sich schon durch mein ganzes Leben. Sachen zu analysieren, die mich nicht interessierten und die mir aufgezwungen wurden, lag mir noch nie. Ich brauche ein gewisses Interesse, um mich mit Dingen auseinanderzusetzen.

Warum also Gaspar Noé? Was fasziniert mich so an diesem Menschen?

Sicherlich ist es die Tatsache, dass er in seinen Filmen immer bestimmte Elemente verwendet, die niemand sonst zeigen würde. Sei es die zehnminütige Vergewaltigungsszene in „Irreversible“, die in mir pure Abscheu erzeugte oder die Szene in „Menschenfeind“, in der das ungeborene Baby durch Schläge seines Vaters getötet wird oder sei es der gesamte Film „Enter the Void“, der mir wie ein kompletter Drogentrip erscheint.



Dieser Mann versteht es auf sich und seine Werke aufmerksam zu machen. Das bewundere ich. Die Art und Weise ist es aber, die mich zum Nachdenken bringt. Muss ich als Regisseur solche Provokationen verwenden, nur um in aller Munde zu sein? Geht es Gaspar No  ausschließlich darum oder warum verwendet er dann solche provokanten Szenen?

Ich bin fasziniert. Einerseits finde ich seine Filme ästhetisch sehr sehenswert, auf der anderen kann ich mit seiner Sensationslust nichts anfangen.

Dieser Zwiespalt in mir besteht schon lange. Deswegen setze ich mich mit ihm explizit auseinander, gehe aber auch auf die möglichen Gründe dafür ein. Ich suche sie in der Geschichte.

Französische Filme stechen meist aus der Menge heraus. Den Ursprung darin sehe ich in der Bewegung der „Nouvelle Vague“.

Dort wurde zwar nicht in so radikaler Form auf sich aufmerksam gemacht, dennoch war das womöglich DIE Filmbewegung, die die späteren Generationen der Filmemacher am meisten beeinflusste.

Dabei möchte ich mich speziell mit dem Vertreter beschäftigen, der der bekannteste und pr gendste Filmemacher dieser Richtung ist, Jean- Luc Godard.

Bricht man mit sämtlichen filmischen Traditionen , so muss man zweifelsohne ebenfalls ein Provokateur sein.

Was unterscheidet die beiden? Haben sie Gemeinsamkeiten, wenn ja welche? Gibt es Gründe, wieso gerade das französische Kino so provokativ ist? Gibt es Gründe dafür, dass besonders französische Filme durch inhaltliche und ästhetische Provokation bestechen?

Damit möchte ich mich in dieser Arbeit auseinandersetzen.

Ich möchte allerdings vorab sagen, dass die folgenden Seiten sehr persönlich gefasst sind. Ich befasse mich mit Filmen und Menschen hinter diesen und ihren Absichten.

Dabei schlage ich eine Brücke zwischen der Vergangenheit (Godard) und der Gegenwart (No ).

Mein Ziel ist es herauszufinden, ob man solch drastische Elemente in seinen Werken einbauen muss, sprich ob sie ihre inhaltliche oder ästhetische Berechtigung haben oder man auch getrost auf sie verzichten könnte.

## 2. Provokation im Film

Um die Entwicklung in der Filmlandschaft der provokativen Filme bis zu Noés Werken nachvollziehen zu können, gehe ich von der „Nouvelle Vague“ aus.

Sicherlich könnte ich auch in der Stummfilmzeit mit u.a. „Un chien andalou“ von Buñuel beginnen, welcher Noé nach eigener Aussage auch sehr inspiriert und fasziniert, doch ich konzentriere mich auf die nähere Vergangenheit, da Stummfilme eine Ästhetik mit sich bringen, die mit der Entwicklung des Tons im Film leider ein wenig abhanden gegangen ist.

### 2. 1 Gründe Provokation im Film

Um dieses Thema näher zu erläutern, muss ich ein wenig ausholen.

Vor kurzem sah ich ein Gespräch zwischen dem Kabarettisten Serdar Somunçu und Marcus Lanz in dessen Talksendung. Ich kannte das Oberthema nicht. Scheinbar ging es, wie so oft in letzter Zeit um Integration. Lanz blieb aber nicht auf dieser Schiene, sondern versuchte auch mehr über den Menschen und Künstler Somunçu in Erfahrung zu bringen.

Dieser las früher in seinem Bühnenprogramm, was er auch vor zahlreichen Schülern vorführte, aus „Mein Kampf“ vor. Völlig entrüstet darüber versuchte Lanz seinen aalglatten und politisch- korrekten Charakter zu wahren und prangerte diesen Akt aufs Schärfste an.

Der Angeklagte währte sich und entgegnete, er versuche sich mit der Terminologie und der Ideologie der Nazis auseinander zu setzen, um die Thesen und die Theorie argumentativ zu entkräften. Weiterhin sagte er, dass Kunst, die sich anbiedere, eine schlechte Kunst wäre. Man habe Angst, in eine bestimmte Ecke gedrängt zu werden. Man habe Angst vor den Reaktionen der Menschen.

Wer ihn kennt, der weiß: Somunçu provoziert gerne.

Als Kabarettist ist dies wahrscheinlich auch die wichtigste Charaktereigenschaft. Doch was er damit zum Ausdruck bringt ist, dass er durch diese bewusste Konfrontation mit einem vermeintlichen Tabu- Thema, dieses in das Augenmerk der Menschen rückt. Frei nach dem Motto: Ich provoziere, damit ihr denkt.

Was meine ich mit Provokation?

Für mich beinhaltet dieser Begriff das absichtliche Anecken. In inhaltlicher, sowohl auch in ästhetischer Form. Ich schwöre bewusst Zwiespalt herauf und somit auch eine Diskussion über das Gezeigte. Das ist für mich die Essenz der Provokation. Der Mann ist nur ein Beispiel aber was er damit zeigt, wenn man etwas mit seiner Kunst bewegen und ausdrücken will, dann ist die Provokation ein adäquates Mittel. Das gilt in sämtlichen Kunstrichtungen.

Ich kann einen zwiespältigen Song schreiben, ein anstoßendes Bild malen, ein aufschreckendes Bühnenstück inszenieren oder einen provozierenden Film drehen. In jedem Fall wird man über meine Kunst reden und über sie debattieren.

Als Urheber müsste ich an der Stelle ein breit gefächertes Wissen über den Inhalt und die Aussage meiner Kunst haben, sodass ich sie argumentativ verteidigen kann.

Dadurch thematisiere ich etwas bzw. bringe etwas ins Rollen, was möglicherweise unangenehm ist aber was auch aufhorchen lässt und zum Nachdenken anregt.

Film ist dafür womöglich das beste Mittel.

Als ich während des Studiums den Kurzfilm „Grenzlinie“ drehte, wusste ich, ich weise auf ein schwieriges Thema hin.

Ich habe die Geschichte eines jungen Mannes erzählt, der an starken Depressionen litt und sich das Leben nahm. Ich wollte die Krankheit Depression sichtbarer und greifbarer machen. Dabei habe ich mich auf Angehörige des Verstorbenen konzentriert und sie seine Geschichte erzählen lassen.

Wenn man sich diesen Film ansieht, schluckt man erst einmal. Suizid ist ein hartes Thema, mit dem man vorsichtig umgehen muss. Doch so bald dieser Moment der Leere, die man gegen Ende des Films verspürt, weicht, habe ich bis jetzt nur positives Resonanzen gehört.

Vielleicht auch, weil Andersdenkende sich durch meinen offenherzigen Umgang mit Depressionen und Freitod mich auch seelisch offenbart habe und sie nicht wissen, wie sie damit umgehen sollen.

Andere wiederum bewegt es sehr und sie denken über das Gesehene nach.

In bestimmten Ausmaß provoziere ich damit auch. Das Eltern über ihr verstorbenes Kind vor einer Kamera reden, ist nicht alltäglich.

Warum entscheiden sich Regisseure dazu, in ihren Filmen zu provozieren?

Bei „Grenzlinie“ lag mir das Thema sehr nah. Aufgrund meines familiären Hintergrunds, reifte in mir der Wunsch, diese Krankheit zu definieren. Wie fühlt man sich als depressiver Mensch? Welche Gedanken hat man? Wie sieht der Alltag aus? Wie verhält man sich seinen Mitmenschen gegenüber? All diese Fragen versuchte ich von den Protagonisten beantworten zu lassen.

Ich hatte also einen ideologischen Antrieb. Aufklärung war mein Ziel.

Wenn ich an „Der kleine Soldat“ von Godard denke, der den Algerienkrieg der 60er thematisierte und seitens der Regierung zwei Jahre lang dem Publikum vorenthalten wurde, wird eine Parallele sichtbar.

Godard war bekennender Gegner dieses Krieges und engagierte sich in seinen späteren Werken öfter politisch und sozial. Er hatte also quasi auch ein Ziel vor Augen. Er wollte seine Meinung verbreiten. Dafür nutzte er die Plattform, die der Film ihm bietet.

Ich kann als Regisseur meine Meinung transportieren, um andere ebenfalls von der Richtigkeit zu überzeugen oder aber ich zeige ein Thema auf und lasse den Zuschauer bei der Meinungsbildung allein.

In „Der kleine Soldat“ wird die Sinnlosigkeit des Krieges und die Ausweglosigkeit dargestellt. Die Hauptfigur versucht sich der Verantwortung, in die sie von zwei Lagern gedrängt wird, zu entziehen und stirbt dann letztendlich am Ende des Films.

Der Film ist inhaltlich und ästhetisch provokant. Inhaltlich, indem er sich kritisch mit politisch aktuellen Themen auseinandersetzt und ästhetisch, in dem er gewisse Regeln, wie das Meiden der Kamera, bricht.

Seitens der damaligen französischen Regierung und der Befürworter hat sich Godard damit zur persona non grata gemacht. Er hat aber etwas angesprochen, das ihm am Herzen liegt und sich nicht vor den Konsequenzen versteckt. Er war sich der Wirkung des Films und der Botschaft wohl bewusst. Gehe ich so vor, bin ich provokativ.

Ich persönlich mag diese Vorgehensweise sehr. Mir gefällt es, wenn Filmemacher ihre „Macht“ nutzen, um ihrer Meinung kontrovers Ausdruck zu verleihen. In wie fern das jetzt meiner Ansicht entspricht oder sie konterkariert, muss jeder für sich selbst entscheiden.

Kunst soll anecken. Sie soll Kontroversen aufdecken. Deswegen reden wir ja auch so gerne über sie und beschäftigen uns tagtäglich mit ihr. Wir bilden uns verschiedene Meinungen über sie. Das ist der Zweck von Kunst. In so fern ist es als Filmmacher mein gutes Recht zu provozieren.

Man könnte womöglich auch so weit gehen und fragen, ob es nicht meine Pflicht ist bestimmte Themen in die allgemeine Aufmerksamkeit zu rücken...

Wahrscheinlich sind Regisseure auch eher dazu geneigt, zu provozieren.

Entscheide ich mich dafür diesen Beruf auszuüben, muss ich sicherlich auch einen leicht exzentrischen Charakter haben. Das gängige Klischee des extravaganten Künstlers scheint wohl in gewissem Maße zuzutreffen.

Auch wenn Regisseure sicherlich nicht wie Musiker auf der Bühne durchdrehen, wilde Orgien feiern und sich mit den Zuschauern anlegen, haben bestmöglich einen offenen Charakter und gehen mit bestimmten Themen einfach schonungslos und direkter um.

Ein offener Charakter und Umgang können also Provokation im Medium Film fördern.

## 2. 2 Ursprung Provokation im Film

Was betrachtet man überhaupt als provokativ?

Wenn wir eine junge Dame mit einem äußerst kurzen Rock auf der Straße sehen, gefällt das den Männern und manche Frauen fragen sich vielleicht, ob der Rock nicht doch zu viel zeigt.

Die Menschen diskutieren also über das, was sie sehen.

Dieser Effekt lässt sich auch auf die Filmwelt anwenden. Die meisten Filme sind ja doch in alltäglichen Erlebnissen und Erfahrungen gegründet, weshalb man auch von der Identifikation des Zuschauers und der äußeren Plausibilität spricht.

Dabei hat jeder Mensch aufgrund seiner Geschichte eigene Erfahrungen und Bilder, die ihm im Leben bisher begegnet sind. Das bedeutet, jeder Mensch ist geprägt von seinen Eindrücken und bringt deshalb eine eigene Schwelle der Plausibilität, also des Verständnis und der Identifikation mit Figur und Handlung mit.

In „Irreversible“, auf den ich später noch genauer eingehe, wird in einer Szene scheinbar ungeschnitten ein Hardcore- Club für Homosexuelle dargestellt.

Wenn ich die Bilder, die uns das „Rectum“ eindringend verdeutlichen als nicht besonders aufregend betrachte, weil ich selbst in solchen Lokalitäten öfter verkehre, empfinde ich diese Szene logischerweise als nicht besonders provokativ.

Ein tiefgläubiger und konservativer Mensch dagegen, wird sich schockiert über diese Darstellung echauffieren.

Das ist nur ein grobes und extremes Beispiel dafür, was ich mit dieser Schwelle meine. Man hat eine individuelle Grenze, die einen verschieden auf vermeintliche Provokationen reagieren lassen.

Filme sind wahrscheinlich die Kunst, mit der man die Menschen am meisten beeinflussen kann. Bücher regen unsere Fantasie an, Musik lässt uns schwelgen und selbst Bilder im Kopf produzieren und grübeln aber Filme präsentieren uns etwas Fixes. Die Bilder werden uns vorgegeben.

Eine festgeschriebene Handlung wird mittels Inszenierung umgesetzt und ist für uns alle sichtbar. Wir lassen uns von diesen Eindrücken berieseln und unser Gehirn muss weniger arbeiten, als es bei den anderen angesprochenen Kunstformen tut.

Wir schauen zu. Das ist der Punkt.

Deshalb habe ich als Filmemacher auch die Macht der Beeinflussung. Durch das, was ich darstelle, kann ich die Gedanken der Menschen in eine bestimmte Richtung lenken. Den Effekt des Betrachtens kann ich als Regisseur auch nutzen, um eben zu provozieren. Die Aufmerksamkeit auf etwas zu richten, das kontrovers ist und was für Unstimmigkeiten sorgt.

Diese Kontroversen sind u.a. von den gesellschaftlichen Umständen abhängig, die mit Blick auf die Vergangenheit, von Epoche zu Epoche unterschiedlich waren.

In den 50ern wäre es pure Provokation gewesen, eine Frau oben ohne zu zeigen, was heute als nicht mehr besonders anrühig bewertet wird.

Die sozialen Umstände formen unser Bild des Tabus.

Schaut man unter Berücksichtigung dieser Tatsache auf die Filme der „Nouvelle Vague“, so wird einem relativ schnell klar, dass diese voll von provokativen Elementen sind. Sie beschränken sich nicht nur auf den Inhalt, wie z.B. den Kannibalismus in „Weekend“ von Jean- Luc Godard, sondern vor allem auch auf die Ästhetik.

Ich denke dabei an die schier unendliche Plansequenz in eben angesprochenem „Weekend“, in der die beiden Protagonisten an einem Stau vorbei fahren, bei dem zahlreiche Menschen gestorben sind.

Doch ich möchte mich bei dieser Analyse aber auf „À Bout de Souffle“ konzentrieren, weil dieser als Pionier und Aushängeschild der Bewegung gilt und alle charakteristischen Elemente der „Neuen Welle“ beinhaltet.

Godard sagte einmal sinngemäß: Man brauche für einen Film nur eine Frau und einen Revolver.

Inhaltlich betrachtet ist der Plot dieses Films nicht wirklich provokativ.

Der Regisseur selbst sagte auch, er wolle mit diesem Werk die amerikanischen B- Movies und ihre Helden wie Bogart ehren.

In seinen nächsten Filmen wird der damals noch unerfahrene Filmemacher mehr Wert auf den Inhalt und die Botschaft legen.

Dabei lag ihm das Feld der Politik sehr nah.

Politische Themen wurden bereits im italienischen Neorealismus behandelt.

Godard greift das auf. Er bezieht Stellung. Er nutzt somit den Einfluss, den er hat.

Ich werde in einem späteren Kapitel näher auf Godard und sein Wirken eingehen.

## 2. 3 Provokation im französischen Kino

Als ich mir letztens die DVD zu „Die Geschichte der Nana S.“ auslieh, habe ich mir auch das Bonusmaterial angesehen. Darauf waren zwei Interviews zu sehen. Zwei Schauspieler äußerten sich zu Godard und dem angesprochenen Film. Der Eine schon ein wenig in die Jahre gekommen und der andere mitten in der Blüte seiner Karriere. Der Ältere saß auf einer Couch und rauchte. Er referierte hauptsächlich über „Nana“. Der Jüngere saß auf einem alten, abgewrackten Ledersessel, hatte Notizen vor sich liegen und zündete sich ebenfalls ab und an eine Zigarette an. Er sprach vornehmlich über sein Empfinden und die Wahrnehmung von Godards Werken.

Das Interessante an diesen beiden Interviews war, die Art und Weise, wie die beiden über ihre Empfindungen bezüglich der Filme sprachen. Sie gaben sich komplett ihren Gedanken hin und vergaßen die Situation drum herum. Man konnte sehen, wie sie sich förmlich in dem Moment und ihrer Gedankenwelt verlieren. Sie suchten nach der passenden Ausdrucksweise, die dem Zuschauer ein Verstehen ihrer Emotionen und Assoziationen ermöglicht.

Als ich mir diese beiden Interviews ansah, wurde mir etwas bewusst. Sicherlich neigen Künstler eher dazu offen über ihre Gedanken und Gefühle zu sprechen und sie teilweise auch adäquat zu transportieren, doch ich fragte mich, ob Franzosen eher dazu neigen, ihr Innerstes nach Außen zu kehren.

Der Volksmund sagt ja, Südländer seien temperamentvoller. Wir Deutschen hingegen seien diszipliniert und strukturiert. Die Franzosen jedoch seien Charmeure, mit Hang zur Romantik.

Das Temperament und die Romantik sind Teile des menschlichen Wesens. Sie führen zu bestimmten emotionalen Ausbrüchen.

Natürlich kann man diesen Eindruck nicht auf alle Menschen, die aus diesen Regionen stammen, beziehen aber es gibt tatsächlich eine Tendenz dahingehend, dass diese emotionalen „Ausbrüche“ mit dem Charakter, der Kultur und der Lebensart zusammenhängen.

Wenn man sich die Filme von Godard anschaut wird bei näherer Betrachtung deutlich, dass sie sehr intensiv sind.

Sei es durch eine verworrene Handlung oder durch komplizierte Charaktere. Sie stechen aus der Masse hervor und fallen auf.

0815- Typen findet man in Godards Filmen nicht und eine alltägliche Handlung genauso wenig.

Das Gleiche trifft auch auf Gaspar Noés Filme zu. (Ich betrachte ihn in diesem Fall als Franzose, obwohl er in Argentinien groß wurde. Er verbrachte seine Pubertät und die meiste Zeit seines Lebens in Frankreich.)

Es werden untypische Geschichten, teils provozierende erzählt.

Ein Grund ist banal betrachtet, eine verrückte Handlung mit Personen, die anecken, ist für uns Zuschauer einfach interessanter.

Wir interessieren uns mehr für den mutigen Draufgänger, der Abenteuer durchlebt, als für den zurückhaltenden Normalo, dem nichts Aufregendes widerfährt.

Eine weitere Ursache ist das Gefühlsleben dieser Autorenfilmemacher.

Wenn ich mir so eine, durchaus seltsame Episode, ausdenke, entspringt sie ja meiner Fantasie.

Diese spiegelt unsere Sorgen, Ängste, Wünsche, Träume und Ziele wieder, welche wiederum Emotionen auslösen.

Man könnte also annehmen, dass diese Eigenschaft des offenen Umgangs mit meinen Gefühlen die Auslebung selbiger fördert. In welcher Form auch immer.

In dem Lied „Aurelie“ der Band „Wir sind Helden“ beschwert sich eine junge Französin über die subtilen Avancen der deutschen Männer. In Frankreich sei sie eine direktere Herangehensweise gewohnt.

Nun könnte man an der Stelle sagen, Franzosen seien einfach risikofreudiger als wir Deutsche.

Dies mag teilweise der Fall sein, doch es zeigt, dass sie eher sagen, was sie eigentlich denken und fühlen.

Natürlich gibt es auch hier Ausnahmen aber ich beziehe meine Betrachtungen auf die Mehrheit.

Mein Gedanke ist, dass diese Eigenschaft des nach Außen tragen des Inneren auch ein wesentlicher Grund dafür ist, dass französische Filme oft sehr provokant sind. Ich muss bereit sein, etwas von mir preis zu geben, wenn ich mit meinen Filmen aufrütteln will.

Man gibt dem Zuschauer einen Einblick in die eigene Persönlichkeit.

Ich zeige ihm, was mich bewegt, was mir nahe geht, was ich kritisch beäuge und was ich einfach nur in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken möchte.

In gewisser Weise macht man sich dadurch auch angreifbar und verletzlich.

Bei weitem sind nicht alle französische Filme provokant.

Jede Kultur bringt Filmemacher hervor, die einfach unterhalten wollen, woran absolut nichts auszusetzen ist.

Doch bestimmte Umstände sorgen dafür, dass Filmemacher aus dieser Region dazu neigen, eher zu provozieren. Sei es durch ihre Eigenart oder durch ihr Milieu.

Im Iran gibt es eine Reihe von Regisseuren, die die derzeitige politische Lage in ihrem Heimatland auf filmische Weise anprangern. Einige sind für ihre Offenheit im Gefängnis gelandet, andere sahen sich deswegen gezwungen, ins Ausland zu flüchten. Sie ecken mit ihren Werken auf inhaltlicher Ebene an, da sie politische Missstände ansprechen und dafür harsch bestraft werden.

„Der kleine Soldat“ von Godard wurde nach seinem Erscheinen für zwei Jahre seitens der Regierung aus sämtlichen Kinosälen verbannt. Der Film hatte die Haltung des Regisseurs gegenüber des Algerienkrieges, zumindest aus Sicht der damaligen französischen Regierung, zu offenkundig verbreitet.

Ein kurzer Abstecher nach Deutschland.

Rainer- Werner Fassbinder war das „Enfant terrible“ des deutschen Kinos. Zu Lebzeiten haben er, Werner Herzog und andere aufstrebende, deutsche Regisseure durch die Bewegung des „Neuen Deutschen Film“ in den 1970ern die deutsche Filmlandschaft nachhaltig geprägt.

Fassbinder war ein Exzentriker und er liebte es zu provozieren. Sei es durch nacktes Auftreten in seinen Filmen, Ausrasten in Interviews oder durch Exzesse in seinem Privatleben, die er nie wirklich konsequent versuchte privat zu halten.

Was ich damit sagen will: Es gibt auch Belege in der deutschen Filmhistorie über solche Filmemacher. Die Provokation im Kino beschränkt sich also nicht ausschließlich auf topografische Tatsachen.

Künstler werden leichter zu Exzentrikern und andersherum.

Godard, Truffaut, Rohmer und die anderen Regisseure, ja selbst Noé machen jedoch keine Schlagzeilen durch ihr Privatleben und ihren Lebensstil.

Man hört kaum etwas von ihnen, es sei denn ein neuer Film erscheint oder sie haben sich vom Lebenspartner getrennt oder sie sind tot.

Dennoch sind ihre Filme voller Bildgewalt und Ausdruckskraft.

Als Regisseur muss man, wie oben erwähnt, einen Teil von seinem Innenleben der Öffentlichkeit offenbaren. Im Entstehungsprozess des Films, muss ich den Schauspieler in eine von mir geschaffene Welt einbetten.

Ich muss ihn in meine Fantasiewelt führen und er muss sie verstehen. Er muss die Gedanken und Gefühle, die in mir sind, nachvollziehen.

Wenn man diesen Punkt näher bedenkt, dann kann man sich die Frage stellen: Sind diejenigen, die diese Technik des Einfühlens perfektioniert haben, die besseren Regisseure?

Zweifellos.

Als Regisseur muss ich die Welt, die ich mir im Kopf geschaffen habe, so gut wie möglich transportieren. Bin ich also zu dieser Offenheit fähig, wird man mich verstehen. Man wird begreifen, auf was ich hinaus will. Man erkennt mein Ziel. Ich möchte hier keine Wertung darüber abgeben, ob französische Regisseure die besseren sind.

Das ist vermessen und absolut unmöglich.

Mein Eindruck ist jedoch, dass sie die gefühlvolleren sind. Die Szenarien saugen mich leichter auf. Ich habe das Gefühl, eine größere Empathie für die Figuren zu haben, die gesamte Handlung wirkt in sich geschlossener.

Das bedeutet nicht, dass ich französische Filme als besser empfinde, im Vergleich zu deutschen.

Ich empfinde sie als gefühlvoller, teilweise persönlicher. Ich habe das Gefühl, mehr am Innenleben des Regisseurs oder des Autors teilzunehmen.

Ihr Anliegen, die Botschaft kann ich leichter aufnehmen und realisieren.

Es gibt aber auch französische Filme, die für mich extrem zerfahren sind. Diese wirken teilweise so wirr und verworren, dass mir das eben angesprochene Innenleben verborgen bleibt.

Filme wie „Vorname Carmen“ von Godard, wo die Figuren so eigen und so impulsiv sind, dass mir ihr Wesen abhanden kommt.

Ich denke dann oft, dass die Welt und die Empfindungen, die in diesem Fall Godard geschaffen hat, zu undurchdringlich sind und er sie für mich nicht verständlich genug machte.

Wenn ich weiter südwestlich nach Spanien gehe und die großartigen

Regisseure dieses Landes denke, fallen mir auch dort auf Antriebe sehr gefühlvolle Filme und Elemente ein.

„Das Meer in mir“, „Babel“ oder „Pans Labyrinth“, um nur drei zu nennen, sprühen vor emotionalen Aspekten jeglicher Art.



Im Bereich Fernsehen sind die Spanier und die Südamerikaner hier vor allem für etwas Spezielles bekannt.

Telenovelas.

Sie erscheinen uns teilweise viel zu kitschig und schmalzig. Sie triefen schon fast vor Trauer, Leidenschaft, Begehren, Hass, Freude, etc.

Doch auch dieses Beispiel bestätigt meinen Eindruck, dass der Charakter eines Menschen, seine Offenheit, das filmische Schaffen beeinflusst.

Der Provokation geht ein Gefühl voran. Eine Abneigung, eine Sympathie, was auch immer. Wenn ich als Filmemacher von mir aus schon so geschaffen bin, dass ich ein offenes Individuum bin, dann neige ich womöglich auch eher dazu provokante Elemente in mein Schaffen einzubeziehen.

Als ich meiner Mutter so eben meine Schlussfolgerung mitteilte, merkte sie einen interessanten Punkt an. Oft habe sie das Gefühl, dass sie deutschen Schauspielern beim Spielen zusehen würde. Im Vergleich zu Filmen aus südlichen Ländern sind oft die Bilder, die uns von ihnen präsentiert werden, allein schon emotional und würden in ihr bestimmte Gefühle wecken.

Würde man daraufhin meine vorangehende Erkenntnisse anwenden, könnte man sagen, dass die Regisseure und diese Filme in sich schlüssig sind. Die Welt, die sie erzeugen, scheint uns eher einzusaugen.

Der Gedanke lies mich nicht los. Behandle ich das Thema zu oberflächlich oder drücke ich mich gar unverständlich aus?

Daraufhin habe ich herausgefunden, dass in der Kategorie „Bester fremdsprachiger Film“, die seit 1957 mit einem „Oscar“ honoriert wird, die Franzosen mit 36 Nominierungen am besten abschneiden.

Wie gesagt, all diese Informationen und Eindrücke besagen keineswegs, dass ich die Franzosen für die besseren Filmemacher halte.

Man müsste das deutsche und das französische Wesen miteinander vergleichen und das ist einfach nicht möglich. Geschmäcker sind verschieden.

Ich wollte herausfinden, ob der Franzose an sich eher dazu neigt in seinen Filmen zu provozieren.

Schlussfolgernd und zusammenfassend kann ich dies bejahen.

Ein offener Charakter und ein offener Umgang mit der eigenen Gefühls- und Gedankenwelt lassen den eigenen kleinen Kosmos, den ein Film erzeugt, intensiver wirken.

Dementsprechend liegt das Element der Provokation näher.

Scheinbar sind tatsächlich die Menschen, die diese Offenheit an den Tag legen, wie die Franzosen, Spanier oder auch die Italiener, aufgrund ihrer Persönlichkeit, eher dazu geneigt in Filmen provozierende Aspekte einzubauen.

## 2. 4 Vergleich Godard- Noé

Zwei Regisseure miteinander zu vergleichen ist schwierig. Ich habe mir diese beiden ausgesucht, weil ich sie für Provokateure halte, die in unterschiedlichen Epochen Filme drehten bzw. drehen.

Dabei prägen sie durch ihre einzigartige Arbeit auf unterschiedliche Weise die Filmwelt.

Jean- Luc Godard ist mittlerweile 81 Jahre alt. Er wuchs während des zweiten Weltkrieges auf und wurde zu einem Mann, in einer Zeit, in der in Europa Aufbruchstimmung herrschte.

Der Schaden, den die Nazis und ihre Verbündeten weltweit anrichteten, wurde nach und nach beseitigt und besonders die jungen Menschen waren bereit für einen Aufbruch. Zeitzeugen berichten, man konnte ihren Optimismus und Tatendrang spüren. Auch vor der Filmbranche machte diese Entwicklung keinen Halt.

Provokative Elemente gab es in Filmen schon immer. In „Un Chien Andalou“ (Ein andalusischer Hund) wird einer Frau mit einem Messer ins Auge geschnitten. Zumindest suggerieren das die Bilder und die Montage. In Realität handelt es sich bei diesem Auge um das eines Fisches, doch der Stummfilm wirkt dabei so real, dass man sich einfach ekelt und verschreckt den Blick abwendet.

Godard hat also die Provokation also keineswegs erfunden aber er hat sie neu erfunden. Durch seine Arbeit und die seiner Kollegen der „Nouvelle Vague“ wurden stilistische Mittel etabliert, die wir heute als gängig ansehen.

In so fern hat Godard eine filmische Revolution los getreten, die bis heute Einfluss hat.

Neben dieser optischen Innovation lag den Filmemachern der „Neuen Welle“ auch inhaltlich einiges am Herzen.

Identifikation und Individualität mit dem Werk sollte die Arbeit des Regisseurs während des gesamten Produktionsprozesses begleiten.

Es entstand eine neue Dramaturgie der Bilder in Kombination mit Musik.

So gesehen ebnete er dadurch den Weg für die Experimentalfilmer.

Eine Entwicklung, der wir die heutige Vielfalt des Kino verdanken, da sich diese Theorien rasch weltweit verbreiteten und Befürworter fanden.

Ihm diese Veränderung allein zuzuschreiben würde nicht der Realität entsprechen und dennoch braucht man für persönliche Entscheidungen die man trifft, auch auf dieser künstlerischen Ebene, immer Vorbilder, die mit ihrem Erfolg zeigen, wie es gelingen kann.

Gaspar Noé hingegen wuchs in einer anderen Zeit auf. Als Sohn eines berühmten Malers wurde er in Buenos Aires groß und zog dann später erst nach New York und dann nach Paris. Er hatte schon früh die Vorzüge des Lebens kennengelernt.

Auch Godard verbrachte eine Zeit seines Lebens im Ausland (Schweiz), um dann wieder nach Frankreich zu ziehen. Mittlerweile lebt er wieder in der Schweiz.

Auch wenn die beiden eine wichtige Zeit ihrer Entwicklung nicht in Frankreich verbrachten, zähle ich sie zum französischen Kino, da sie dort ihre Filme realisieren konnten.

Doch zurück zu Noé. Nach dem Abschluss der Schule studierte er in Paris Philosophie und Filmwissenschaft.

Auf den ersten Blick der ideale Ausgangspunkt. Mit dem Hang zur Philosophie, kann ich als Regisseur in meine Filme Tiefgang bringen.

Ähnlich wie Godard, der Ethnologie studierte, ist Noé mit diesem Studiengang ebenfalls auf der Suche nach Ursachen und der Erklärung und Ergründung der menschlichen Sphären. Das bringt ein solcher Studiengang einfach mit sich.

Faszinierend für beide scheinen dabei die menschlichen Abgründe zu sein.

Noé zeigt in seinen Filmen einen von Soziophobie betroffenen Menschenhasser, eine Vergewaltigung, die das Leben zweier Menschen zerstört und den Tod eines Drogendealers, der als Seele auf der Suche nach Reinkarnation über den Dächer Tokios schwebt.

Godard hat so viele Filme über die Jahre gedreht, sodass ich jetzt nicht ins Detail bei den Handlungen gehen möchte. Meistens sind es jedoch, Gauner und Ganoven oder Menschen, die eine markante Phase durchleben oder einen hinterlistigen Charakter haben.

Gemeinsam haben beide Filmemacher, die Tatsache, dass sie sich in ihren Filmen auf die Suche begeben und das auf psychologische, als auch kritische Art. Sie stellen eine These an den Anfang ihrer Geschichten und versuchen diese mit fortlaufender Handlung zu belegen oder eben zu entkräften.

Ich setze mich also als Regisseur mit einem bestimmten Thema auseinander, was mich auf besondere Weise bewegt und konfrontiere den Zuschauer damit und lasse ihn sich seine eigene Meinung bilden oder präsentiere ihm meine, über die er dann urteilen kann. So in etwa sieht grob gesagt die Vorgehensweise dieser beiden Männer aus.

Dabei gibt es jedoch einen entscheidenden Unterschied.

Noé begibt sich bereits während der Recherche auf eine Reise.

An „Enter the Void“ arbeitete er 15 (!!!) Jahre, in denen er mitunter Nächte voller Drogen- und Alkoholexzesse in selbiger Stadt am eigenen Leib erlebt.

Er tauchte in diese Welt ein und nur dadurch wurde sie so real und atemberaubend.

Godard hingegen hat solch eine Recherche nicht betrieben. Er hat sich mit den damals aktuellen Zuständen auseinandergesetzt und diese dann näher beleuchtet.

Oft brachte er von sich aus schon ein immenses und fundiertes Wissen, wie z.B. über die Prostitution oder den Algerienkrieg von seiner Seite aus mit.

Eine weitere Gemeinsamkeit ist der Hang dazu, dass Ende nicht allzu positiv ausfallen zu lassen.

Der alte Mann des französischen Kinos sagt in einem Interview mit „Zeit online“ sinngemäß, dass er es immer wieder aufs neue verwunderlich und fraglich finde, dass die Hollywoodfilme größtenteils mit einem Happy End ausklingen.<sup>1</sup>

Sicherlich weiß jeder Mensch, der keine allzu pinke Brille trägt, dass das Leben nicht immer durchweg schön ist. Trotzdem schwingt mit dieser Äußerung ein negativer Nachklang mit.

Man sollte sich in Filmen garantiert auch mit schwierigen Themen beschäftigen und diese in den Blickpunkt der Allgemeinheit rufen.

Genauso sollte man sich aber auch im gleichen Ausmaß den kleinsten Schönheiten des Lebens nähern und diese zelebrieren.

---

1 Zeit Online: „Kino heißt streiten“ <http://www.zeit.de/2007/49/Interview-Godard>

Wenn man Godard reden hört und vor allem sieht, so bekommt man schnell den Eindruck, dass dieser Mann eher grüblerisch veranlagt ist und in bestimmten Punkten sich schnell in etwas rein steigern kann und sich über die banalsten Kleinigkeiten echauffiert.

Schnell gewinnt er in einem Dialog die Überhand und versucht sein Gegenüber von seiner Ansicht zu überzeugen.

Während Godard meistens eine Entwicklung oder ein „Problem“ thematisiert, welches eine breite Masse betrifft und eher allgemein gehalten ist, konzentriert sich Noé auf Einzelschicksale.

Er bewegt sich eher in einem Mikrokosmos.

Bei den drei abendfüllenden Spielfilmen, auf die ich mich in dieser Abend konzentriere, kann man jedoch nur von einer Tendenz beim künstlerischen

Schaffen reden und noch nicht von einem Fakt.

Was unterscheidet die Filme der beiden in ästhetischer Sicht?

Dabei muss man die unterschiedlichen Epochen berücksichtigen.

Durch den technischen Fortschritt ist es heutzutage für beinahe jeden möglich, einen Autorenfilm zu drehen. Die Vielfalt und auch die Fülle an Regisseuren war womöglich noch nie so groß, wie zum jetzigen Zeitpunkt.

Ende der 90er und zu Beginn des 21. Jahrhunderts profitierte der Bereich der Medien von einem enormen Zulauf. Dementsprechend begehrt waren und sind noch immer Berufe im Film- und TV- Bereich. In der heutigen Welt hat der Beruf des Regisseurs ein ganz anderes Ansehen.

Die Menschen horchen auf, wenn jemand sagt, er sei Regisseur. Gleichzeitig wird man auch unfreiwillig in die Ecke des Freigeists und Künstlers geschoben.

Mit ausschlaggebend für diese Veränderung waren Godard und die Mitstreiter der „Nouvelle Vague“.

Ich gebe kurz ein Fallbeispiel an.

Man stelle sich einen jungen, filmbegeisterten Menschen Anfang 20 vor, der im Europa der Nachkriegsjahre groß wird. Dieser Mann (Damals gab es vergleichsweise wenig weibliche Regisseure) geht nun zu seinen Eltern und unterbreitet ihnen, er möchte Regisseur werden und von nun an Filme machen.

Wie würden die Eltern, die das menschliche Elend im Krieg hautnah erlebten und sahen, in welche Situation man geraten kann, wohl reagieren?

Brotlose Kunst sagte man früher so schön. Es mag einem persönlich Gefallen bereiten, doch ein Leben kann man in dieser Branche nicht wirklich bestreiten. Etwas Handfestes und Geregelteres wäre angebracht.

Durch die „Neue Welle“ wurde der Beruf des Filmemachers auch interessanter. Die vermeintlichen Freigeister, die ihren Gedanken freien Lauf lassen wollten, kamen aus ihren Löchern gekrochen und sahen die Möglichkeit, Filmen ihren Stempel aufzudrücken.

Heutzutage erscheint uns diese Individualität als nichts Außergewöhnliches.

Durch diese Flut an Autorenfilmen und Geschichtenerzählern ist es in der heutigen Zeit keineswegs leicht sich einen Namen zu machen und für etwas Einzigartiges zu stehen.

Gaspar Noé schafft dies.

Nicht nur durch seine teils sehr drastische Provokation, welche an sich schon dafür sorgt, dass der Film und der Name des Mannes, der für diesen heftigen Bilder verantwortlich ist, in den Köpfen der Zuschauer hängen bleibt, sondern vor allem durch seine unnachahmliche Bildsprache gelingt ihm dieser Effekt sich von der Masse abzuheben.

Damit meine ich nicht nur die Qualität, sondern viel mehr den Wiedererkennungswert.

So sicher, wie man als Filmliebhaber sagen kann: „Das ist ein Film von Woody Allen.“ oder „Das ist ein Werk von den Coen-Brüdern.“, so sicher kann man auch sagen: „Der ist von Gaspar Noé.“

Provokation. Der zentrale Punkt meiner Arbeit. Ich bezeichne beide Männer als Provokateure.

Ich habe diese Annahme bereits näher erläutert.

Ist Noé der Drastischere von beiden, weil er härtere Bilder verwendet?

Definitiv nein. Man muss es im Kontext sehen.

Godard hat mit seiner Ästhetik ein neues Kino ermöglicht. Sollte es in Zukunft vermehrt Filme geben, die eine schwebende und aufwendige Kameraarbeit betreiben, so könnte man das im Nachhinein auch über Noé sagen, doch so weit sind wir noch nicht.

Godard hat mit seinen Filmen Themen angesprochen, die für zwiespältige Meinungen sorgten.

„Bin ich pro oder contra den Algerienkrieg?“, „Das wusste ich alles gar nicht über Prostitution.“, „Sind Terroristen tatsächlich so skrupellos?“

Das sind Gedanken, die man als Zuschauer bei seinen Werken hatte bzw. hat.

Wenn man dabei in seiner Meinungsäußerung so deutlich vorgeht, dass der Film für zwei Jahre aus sämtlichen Kinosälen des Landes verbannt wird, dann ist man so provokant, dass man selbst solche Urteile nicht scheut.

Das Element der Provokation in Filmen ging über die Jahre so weit, dass uns „erst“ eine deutliche Vergewaltigungsszene abstößt.

Über die Jahre wurden uns also Bilder präsentiert, an die wir uns zunehmend gewöhnten. Deshalb ist unsere Schamgrenze heute deutlich verschoben, im Vergleich zu Godards Zeiten.

Hätte Godard in den 60ern eine solche Gräueltat gezeigt, so wie es Noé tut, hätte man ihm wahrscheinlich Berufsverbot erteilt.

Es gibt einige Parallelen zwischen diesen beiden Regisseuren unterschiedlicher Epochen.

Godard sorgte für Skandale, indem er mit Traditionen brach und unbehagliche Themen ansprach. Noé sorgt für Skandale, indem er ungeniert Gräueltaten zeigt, die aber enorm wichtig für das Verständnis der Geschichte und der Handlung sind.

Womöglich würde der in Buenos Aires geborene Filmemacher einen noch größeren Einfluss auf die Filmwelt haben, wäre diese heute nicht so breit gefächert.

Eine Entwicklung, die wir u.a. und wahrscheinlich zum Teil Jean-Luc Godard zu verdanken haben.

Sie beide sind auf der Suche nach den menschlichen Abgründen. Beide präsentieren uns ihre Ergebnisse und gerade das macht sie zu so faszinierenden Regisseuren, deren Erzählweise in vielen Punkten sehr ähnelt.

### 3. Filmische Analyse „À Bout de Souffle“

85 Minuten lang ist dieser Film. Fast eineinhalb Stunden Filmmaterial, das diese Branche nachhaltig verändern sollte.

Dabei ist die Geschichte keine großartige innovative und eher schnell erzählt.

Inspiziert von einem Zeitungsartikel schrieb François Truffaut die Geschichte, auf dem „À Bout de Souffle“, so der Originaltitel, basiert.

#### 3. 1 Inhaltsangabe

Michel Poiccard ist überzeugter Einzelgänger.

Seine Geschichte beginnt in Marseille am Hafen. Dort stiehlt er am helllichten Tag ein Auto und flüchtet damit.

Er fährt über Landstraßen und genießt seine Freiheit. Dabei missachtet er jedoch die Geschwindigkeit und wird von der Polizei verfolgt. Beim Versuch ihnen zu entkommen hält er auf einem Waldweg. Einer der beiden Motorradfahrer bemerkt dies jedoch und will ihn kontrollieren. Der junge Kleinkriminelle reagiert im Affekt, zieht eine Waffe und erschießt den Polizisten.

Er lässt das Auto stehen und rennt querfeldein, bis er in Paris ankommt.



(Quelle: [www.filmreference.com](http://www.filmreference.com))

Dort liest er in einer Zeitung von seinem Mord. Man sucht ihn also auch hier.

Nachdem er kurz bei einer jungen Frau, die als Skriptdame für diverse Filmproduktionen tätig ist, Geld klaut, sucht er Patricia auf.

Sie ist Amerikanerin, 20 Jahre jung, studiert in Paris und verdient sich nebenbei ihre Brötchen, indem sie auf der Straße Ausgaben des „New York Herald Tribune“ verkauft.

Zwischen den beiden entwickelt sich eine abstruse Beziehung.

Er versucht sie zu überreden, mit ihm nach Italien zu flüchten, doch sie hält ihn hin. Sie ist sich ihrer Gefühle ihm gegenüber nicht sicher.

Wir begleiten die beiden auf ihren Irrungen und Wirrungen durch Paris.

Vom Hotelzimmer, in ein Restaurant, in diverse Lokalitäten über eine Autofahrt durch die Pariser Innenstadt, bis hin zu einer Nebenstraße, wo die Geschichte des Ganoven endet.

Patricia ist sich mittlerweile bewusst, dass sie Michel nicht trauen kann und verrät ihn an die Polizei. Diese spürt ihn dann auf und erschießt ihn auf offener Straße.

### 3. 2 Bildsprache

Ein junger, adrett gekleideter Mann steht vor einem Laden, raucht eine dicke Zigarette, liest eine Zeitung und teilt dem Zuschauer mit, dass er eigentlich ja ein Schwein sei. Das ist die erste Szene in Godards „À Bout de Souffle“ (Außer Atem). Im Anschluss sehen wir kurze Szenen an einem Hafen, bei denen wechselnd der angesprochene Mann und eine junge Frau zu sehen sind. Diese werden uns in Groß Einstellungen vorgestellt.

Während es normalerweise üblich war bzw. noch üblich ist, eine Handlung oder die erste Szene eines Films mit einer Totalen einzuleiten, in welcher erst einmal die Szenerie und die Protagonisten eingeführt werden, bricht Godard mit dieser Tradition. Wir sehen kurze und nahe Bilder, deren Montage beim Zuschauer für komplette Ahnungs- und Orientierungslosigkeit führen („Jump Cuts“).<sup>2</sup>

Im Vergleich zu Filmen des italienischen Neorealismus, die relativ düster beleuchtet sind, wirkt dieser hell und gut ausgeleuchtet. Dieser Stil passt auch gut zum Charakter der Hauptfigur Michel. Er ist ein lebendiger, spontaner und agiler Typ.

Nach der Anfangssequenz am Hafen, in welcher er ein Auto kurz schließt, um dann die junge Dame dort alleine zurück zu lassen, befinden wir uns auf der Landstraße.

Die Kamera hat dabei die Position von Michel eingenommen. Wir sehen, in Form von sprunghaften Schnitten, wie er alle anderen Autos in einem rasanten Tempo überholt. Dabei wechselt die Kameraperspektive zwischen besagter Ich- Perspektive und der Position des Beifahrers hin und her. Dabei spricht der von Jean- Paul Belmondo Gespielte direkt in die Kamera und spielt mit dieser.

Neben diesen beiden Position der Kamera springt sie auch auf den Rücksitz und wir sehen unseren Hauptprotagonisten von hinten.

Dabei dreht sich diese auch und blickt durch das Rückfenster.

In einer Einstellung steht sie auch fest am Straßenrand und wir sehen ihn im Auto daran vorbei fahren.

Für eine Länge von knapp drei Minuten, die diese Fahrt auf der Landstraße dann im Endeffekt dauert, haben Godard und sein Kameramann Raoul

Coutard, mit dem er über die Jahre immer wieder zusammen arbeitete, viele Einstellungen gewählt, um diese Fahrt optisch darzustellen.

Die Sprünge („Jump Cuts“) zwischen den einzelnen Einstellungen scheinen wirr gewählt und ohne Zusammenhang.

Auch nach mehrerer Betrachtung, erschließt sich mir dabei keine Struktur, die diese Anordnung zur Folge hat.

---

<sup>2</sup> Zeit Online: „Kino heißt streiten“ <http://www.zeit.de/2007/49/Interview-Godard>

Godard wird sich dabei spätestens im Schnitt (Selbst wenn er von der Seite des Produzenten aus dazu gedrängt wurde, den Film deutlich zu kürzen) etwas gedacht haben, selbst wenn es keiner damals gängigen Aneinanderreihung von Einstellungsgrößen entspricht.

Der gesamte Anfang, bis hin zu dem Moment als Michel nach Paris flieht und eine Freundin besucht, ist sehr schnell geschnitten, was ziemlich unüblich für Filme, die Ende der 50er und zu Beginn der 60er Jahre produziert wurden, ist. Erst als er Patricia findet, werden die Bilder langsamer und bleiben länger stehen.

Im Gegensatz zu den ganzen „Jump- Cuts“ stehen vereinzelte Plansequenzen<sup>3</sup>.

Als Michel z.B. auf der Straße besagte Patricia antrifft und mit ihr selbige entlang schlendert, fährt die Kamera ihnen langsam hinterher und vor ihnen weg. Diese Szene ist ungeschnitten, wie die kurz darauf folgende, wo er eine Bankfiliale betritt und Geld abholen will. Es wirkt so, als schiebe er die Kamera vor sich her. Sie hat ihm fest im Blick und ist in einer Halbnahen auf ihn gerichtet.

Godard verwendet also zwei Stilmittel, die unterschiedlicher kaum sein könnten. Auf der einen Seite die sprunghaften Schnitte, die eine zeitliche und räumliche Orientierung erschweren und auf der anderen die Plansequenzen, die mit voller Ruhe und Gelassenheit die Szene darstellen.

Auf mich als Zuschauer wirken diese längeren Sequenzen wie eine Art Beruhigung.

Die Unruhe, die durch die „Jump- Cuts“ erzeugt wurde, wird durch diese behutsame Darstellung ausgeglichen.

Wobei ein gesamter Film, der sich komplett auf eines dieser Stilmittel konzentriert, wohl kaum auszuhalten wäre. Doch auch diese Sequenz, die mit dem Eintreffen zweier Kommissare endet, ist von einem „Jump- Cut“ durchzogen, denn als die beiden das Gebäude betreten, sind sie danach nahtlos an der Rezeption zu sehen.

Auffallend ist das Verhalten der Statisten.

Als Jean Seberg (Patricia) und Jean- Paul Belmondo (Michel) die Straße entlang spazieren und miteinander reden, starren sie die Statisten regelrecht an. Sie drehen sich sogar um und gucken direkt in die Kamera. Mittlerweile weiß man, dass Godard diesen Effekt suchte. Es war also geplant, diese Reaktionen genau so einzufangen.

Was er damit bezwecken wollte, erschließt sich mir nicht wirklich.

Für mich geht in diesem Moment das Gefühl der Realität verloren. Ich werde für einen Augenblick aus meinem Traum gerissen und wache im Hier und Jetzt wieder auf.

Mir wird also bewusst, dass ich tatsächlich einen Film schaue, was meiner Meinung nach nicht Sinn der Sache sein sollte.

Es ist aber die Theorie, die Bazin aufbaute. Während der Theoretiker Kracauer noch vom realitätsnahen Gehalt des Films sprach, meidet der Franzose diese Tatsache.

Als Zuschauer sollte einem bewusst gemacht werden, dass man ein künstlerisches Werk sieht.

Godard übernahm diese Idee und wendete sie in seinen Filmen an.

---

<sup>3</sup> Beller, Hans: Aspekte der Filmmontage [http://mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/beller\\_filmmontage/beller\\_filmmontage.html](http://mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/beller_filmmontage/beller_filmmontage.html)



Das Bildliche wird von Godard noch mit einem unverwechselbaren musikalischen Stil akustisch untermalt.

Auf mich wirkt der Soundtrack beklemmend und ein wenig verwirrend.

Er schafft ein Gefühl der Ahnungslosigkeit. So wie ich Michel nicht über den Weg traue, so geheimnisvoll wirkt auch die Musik. Ist also ideal auf die Bilder und deren Wirkung abgestimmt.

In einer Szene steht unser vermeintlicher Held vor einem Filmplakat, auf dem Humphrey Bogart abgebildet ist. Unnatürlich lange steht er davor und betrachtet dieses. Dabei macht er seine typische Geste, die sich durch den ganzen Film zieht, er streicht sich mit dem Daumen über seine Lippen. Godard sagte selbst, es sei eine Hommage an den amerikanischen Schauspieler.

Selten hat man vorher eine Bewunderung für andere Künstler so deutlich gesehen.

Die Geste taucht immer in Momenten auf, in denen er nachdenklich scheint (Gegen Ende übernimmt Patricia diese Bewegung und blickt dabei direkt in die Kamera).

Der selbstbewusste Jean- Paul Belmondo sieht sich womöglich vielleicht auch als Bogart des französischen Kinos.

Nachdem er sich dieses Plakat angesehen hat, wird das Bild schwarz und mit einem Zoom beendet.



(Quelle: [www.cinemaviewfinder.com](http://www.cinemaviewfinder.com))

Mitten im Film sehen wir also einen Effekt, der sonst normalerweise erst am Ende einer Handlung verwendet wird.

An sich ist Michel schon eine coole Sau. Den Hut lässig ins Gesicht gezogen, dunkle Sonnenbrille, elegante Hose und Schuhe, Sakko und Krawatte, dazu ein trainierter Oberkörper.

Der Inbegriff eines Playboy möchte man meinen. Dennoch sympathisiert man nicht mit ihm.

Er ist keiner dieser klassischen Filmhelden, wie man sie aus Hollywood

kennt.<sup>4</sup>

Patricia hingegen sieht eher schlicht aus.

Eine natürliche Schönheit. Kurze Haare, Rock und enges Shirt. Sie schafft es aber immer wieder seinen Annäherungsversuchen auch körperlich zu entgehen. Sie lässt ihn nicht zu nah an sich heran. Als die beiden zusammen auf dem Bett des Hotelzimmer liegen, trägt er nur seine Unterhose. Sie hingegen ist komplett angezogen und während er sie durchgängig versucht für sich zu gewinnen, wehrt sie diese Versuche immer wieder ab.

Ihn scheint gerade das zu faszinieren. Die Dame am Hafen hatte er noch desinteressiert abgewimmelt. Womöglich gehört er zu denjenigen, die sich über mangelnde Aufmerksamkeit des anderen Geschlechts nicht beschweren können. Deshalb zieht ihn die abweisende Art von Patricia an. Er sieht es als Herausforderung.

<sup>4</sup>Thomas Klie, Darstellung und Wahrnehmung/ Religion im medialen Crossover, Münster: LIT, 2000

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass „À Bout de Souffle“ ein Film ist, der nie still zu stehen scheint. So wie die beiden Hauptfiguren, die ständig in Bewegung sind, so ist auch die Bildsprache des Films. Die Kamera ist selten fest, abgesehen von den Großaufnahmen der Gesichter. Dazu legen Godard und Coutard Wert auf Fahrten. Besonders wenn Michel und Patricia die Straße entlang schlendern wird dies deutlich. Dazu die „Jump- Cuts“, die Plansequenzen, die helle Beleuchtung und die verstörende Musik und der unverwechselbare Look des ersten Langfilms von Jean- Luc Godard ist komplett.

Man muss sich vor allem immer wieder vor Augen halten, dass es sich bei diesem Film um ein Erstlingswerk handelt.

Der junge Godard war vorher Kritiker der „Cahiers du cinéma“ und hat mal eben seine theoretischen Kenntnisse auf die Realität angewandt.

Wäre er 1959 ein etablierter und anerkannter Regisseur gewesen, hätte man gedacht, er wolle was ausprobieren.

Ähnlich wie Hitchcock mit „The Rope“, wo er versucht, seinem Stigma der schnellen und zahlreichen Schnitte zu entgehen und einen Film drehte, der scheinbar nur in einer Einstellung gedreht wurde.

Der damals noch junge Franzose allerdings tobt sich aus. Er probiert aus, was ihm einfällt und achtet dabei nicht auf traditionelle Methoden der Montage, Kameraführung, Einteilungsgrößen, Schauspieltechnik etc.

Godard ebnete durch seinen Mut und seine Experimentierfreude den Weg für zahlreiche Filmemacher. Hätte er diesen Schritt nicht gemacht, sähe die Filmlandschaft heute womöglich anders aus.

Es wird sie immer geben, die Godards der einzelnen Epochen. Möglicherweise wird über Noé in 20 Jahren so gesprochen. Eventuell sieht man ihn als denjenigen an, der eine neue Entwicklung in Gang setzte, denn auch er tobte sich bei seinem ersten Langfilm „Menschenfeind“ ästhetisch und inhaltlich aus doch darauf gehe ich in einem späterem Kapitel ein.

### **3. 3 Filmische Einschätzung**

Was meine ich mit dem Begriff „Filmische Einschätzung“?

Ich beziehe mich dabei auf die Ästhetik, die Innovation, den Charakter und die Wirkung des Films auf die Zuschauer und die Einflüsse auf die filmische Welt. Ich konzentriere mich nicht auf jede Szene im Detail, sondern nehme einzelne als Beispiele für das gesamte Konstrukt und äußere im Endeffekt meine Meinung.

Was bewirkt der Film? Greift er Tendenzen auf oder leitet er etwas Neues ein?

Das sind die Essenzen, denen ich mich bei meiner filmischen Einschätzung widme.

Dabei möchte ich mich auch sehr stark auf meine Empfindungen fokussieren.

Ein Meilenstein. Das ist die wahrscheinlich kürzeste und zutreffende Bezeichnung für den 1960 erschienen Film von Jean- Luc Godard.

Auch wenn er es ungern hören würde, dass ich ihn als Wegbereiter für so viele nachfolgende Filme und das moderne Kino halte, so ist ihm doch genau das mit diesem Werk gelungen.

Es ist eine Koproduktion der beiden Regisseure Truffaut, der die Geschichte schrieb und Godard, der für die Mise- en- scène verantwortlich ist.

Um die Bedeutung und die Wirkung dieses Films, der als Kernstück der „Nouvelle Vague“ gilt, zu verinnerlichen, muss man sich das damalige Kino vor Augen führen.

Studiorehns, immer die gleichen Einstellungen in wiederkehrender Reihenfolge und kaum technische und ästhetische Unterschiede zwischen den Filmen.

So ähnlich sah das damalige Kino, mit Ausnahme des italienischen Neorealismus und einigen anderen Regisseuren, aus.

Eintönigkeit müssen die damaligen Kritiker der „Cahiers du cinéma“ diesbezüglich verspürt haben.

Die Schönheit, die Wirkung der Bilder und die Darstellung der Handlung, wie sie so wunderbar in den Stummfilmen realisiert wurde, ging mit Beginn des Studiosystems in Hollywood und den Auswirkungen des zweiten Weltkrieges verloren.

Die Masse des Bewährten dominierte über die Einzigartigkeit.

Beschwert hatte sich ja keiner. Schwer verdauliche Kost war sicher das Letzte, was man nach den Schrecken des Krieges vorgesetzt bekommen wollte.

Doch einer Gruppe von jungen Filmbegeisterten, die sich im Paris der 1950er zusammenfanden, stieß diese Monotonie übel auf.

Unter ihnen war auch Jean- Luc Godard.

Nachdem die Anderen der Gruppe, die vorher Kritiker waren, den Sprung von der Theorie in die Praxis wagten, folgte 1960 sein erster Spielfilm.

„À Bout de Souffle“ wies keinen besonders komplizierten Plot auf.

Ein Stilbewusster, junger Mann klaut ein Auto, erschießt einen Polizisten und sucht Unterschlupf bei einer Amerikanerin in Paris, in die er sich verliebt, die ihn aber doch verrät, wodurch er wiederum erschossen wird.

Der Inhalt lässt sich also kurz zusammenfassen und ist übersichtlich. Dennoch hat dieser Film durch seinen Stil etwas Innovatives in Gang gesetzt.

Er hat die filmische Bildsprache komplett revolutioniert.

Achsensprünge, Handkamera, „available light“ (Verzicht auf künstliches Licht), unbekannte Schauspieler, „Jump- Cuts“ im Wechsel mit Plansequenzen, reale Passanten als Statisten auf der Straße, Blicke in die Kamera, verstörende Musik etc.

All diese Mittel des filmischen Erzählens, die für uns heute selbstverständlich sind, gab es vorher nicht.

Man hätte es aus rein technischer Sicht (Die Kameras wurden zu diesem Zeitpunkt wesentlich leichter) zwar realisieren können, doch es tat niemand.

Godard war der Erste, der diesen Schritt ging.

Er drehte auf den Straßen Paris, ohne sie jedoch abzusperren, was dazu führte, dass Passanten verwundert stehen blieben und direkt in die Kamera oder zu Jean- Paul Belmondo oder Jean Seberg blickten.

Das Spiel der beiden wirkt an einigen Stellen, wie z.B. im Hotelzimmer improvisiert.

Man hat den Eindruck, der Regieführende hätte den Schauspielern lediglich den Rahmen und die jeweiligen Motive vorgegeben und dann zugesehen, wie sich eine schlüssige Geschichte und ein authentisches Zusammenspiel ergab.

Godard selbst hat eine Vorliebe für Improvisation.<sup>5</sup>

Die Schnitte waren teilweise so abgehackt, dass auf den inhaltlichen Zusammenhalt keine Rücksicht genommen wurde. Der Geschichte konnte man dennoch folgen.

Der junge Regisseur zollte in seinem ersten Spielfilm den amerikanischen B-movies und den Gangsterfilmen, sowie dem Schauspiel Humphrey Bogarts Tribut. So gesehen also nicht nur bildlich innovativ, sondern auch eine Hommage, die die Vorlieben des Regisseurs aufzeigten.

Man könnte meinen, Godard wolle so noch direkter auf seiner Meinung nach sehenswertes und fesselndes Kino hinweisen.

„Außer Atem“ sorgte weltweit für Aufsehen. Die Kritiker überschlugen sich.

Die eine Seite prangerte den Werteverlust des traditionellen Kinos an, die andere befürwortete den ihrer Meinung nach schon längst überfälligen Schritt.

Filmhistorisch betrachtet ebnete die „Nouvelle Vague“ und insbesondere dieses Werk des Franzosen den Weg zum Kino der Gegenwart. Doch nicht nur das.

Wenn heute im Fernsehen die Kameras in einer Talksendung während eines Monologes eines Gastes im Gespräch eine Fahrt vollziehen, dann verdankt man diese Entwicklung u. a. Godard.

Er experimentierte mit der Erzählweise. Die Dramaturgie der Musik in Kombination mit den Bildern ergaben ein Gesamtkonzept, was es vorher nicht gab.

Dialoge wurden tiefgründiger. Die Probleme der Gegenwart wurden thematisiert und auf geschickte Weise verpackt. Philosophie, Literatur und andere Künste wurden in den Handlungen angesprochen.

Das Medium Film diene somit nicht mehr der puren Unterhaltung und der Ablenkung von der Realität (Truffaut schrieb das Drehbuch auf Grundlage eines tatsächlichen Falls<sup>6</sup>), es spiegelte diese in Form einer fiktiven Geschichte wieder.

Dabei wurde komplett mit den Einstellungen experimentiert.

Gängige Mittel, wie z.B. die Tatsache, dass auf einer einleitenden Totalen eine nähere Einstellung folgen sollte, um die oder den Protagonisten vorzustellen, wurden missachtet.

Kommerziell gesehen hatten die Filmemacher der „Neuen Welle“ auch Erfolg damit. In einem Interview mit „arte“ sagt Godard sinngemäß: „Außer Atem“ sei einer der wenigen Filme, mit denen er etwas verdiente. Die Einnahmen waren also größer als die Ausgaben.<sup>7</sup>

Das Publikum hatte diese Entwicklung womöglich nicht direkt gesucht, doch es hat sie gerne angenommen.

---

<sup>5</sup>Jean- Luc Godard, Interviews, David Sterritt, University Press of Mississippi, 1998. 7

<sup>6</sup>[http://de.wikipedia.org/wiki/Au%C3%9Fer\\_Atem](http://de.wikipedia.org/wiki/Au%C3%9Fer_Atem)

<sup>7</sup><http://www.arte.tv/de/2616104,CmC=2655608.html>

Betrachtet man die Geschichte des Films, so fällt einem auf, dass es vorher keinen vergleichbaren Bruch mit den Traditionen in dieser Kunst gab.

Von den Anfängen der ersten Stummfilme Ende des 19. Jahrhunderts, über die inhaltlich und ästhetisch anspruchsvollen sowie gehaltvollen Werke der Meister des Stummfilms à la Lang, Murnau, Griffith etc. bis hin zum italienischen Neorealismus.

Diese Entwicklung zeigt, dass dieses Medium auch früher schon individuell geprägt war.

Es hat diesen Faktor nur aufgrund politischer und sozialer Ursachen verloren. Godard hat mit „Außer Atem“ lediglich eine Rückkehr zu diesem Effekt ermöglicht.

## 4. Filmische Analyse „Vivre sa vie“

### 4.1 Inhaltsangabe

Eine fortlaufende Inhaltsangabe ist bei diesem Film kaum möglich. Er besteht aus einzelnen Bildern, die zwar ein Gesamtkonstrukt ergeben aber jedes steht doch in gewisser Weise für sich allein.

„Vivre sa vie“ ist der Originaltitel dieses Films von Godard.

Anna Karina spielt die junge Verkäuferin Nana.

Der Film beginnt mit der Aufnahme von einer Frau im Profil. Wir sehen ihre linke Gesichtshälfte.

Die Handlung wird mit der Beschreibung des ersten Bildes eingeleitet.

Wir sehen eine junge Frau von hinten. Sie sitzt in einem Café. Vor ihr gehen die Mitarbeiter entlang. Sie unterhält sich mit einem Mann, den wir ebenfalls nur von hinten sehen. Während des Gesprächs sagt sie, dass sie sterben möchte.

Wir erfahren ihren Namen (Nana) sowie, dass die beiden eine Beziehung hatten.

Nach einigen Minuten stehen die beiden dann auf und flippern für einen kurzen Moment. Das Bild endet mit einer Schwarzblende.

Das zweite Bild führt uns an ihren Arbeitsplatz. Sie verkauft Schallplatten. Ein Kunde fragt nach einer Platte und sie fragt ihre Mitarbeiterin, ob sie ihr 20 Franc leihen kann. Die Kollegin liest aus einem Roman vor, die Kamera schwenkt auf die Straße.

Bild drei beginnt mit Nana, die einer Frau versucht den Schlüssel für ihre Wohnung zu entreißen.

Diese ruft einen jungen Mann zur Hilfe und er führt die junge Frau ab.

In der nächsten Einstellung sehen wir, wie sie in Begleitung einen Stummfilm sieht.

Gezeigt wird in diesem Augenblick um die Hinrichtung Jeanne D' Arcs.

Sie ist sichtlich berührt und Tränen fließen ihr Gesicht herunter.

Nachdem Kino geht sie mit ihrer Begleitung an einem Café vorbei. Sie wimmelt ihn ab und setzt sich zu einem anderen. Er scheint Fotograf zu sein und soll

Bilder von ihr machen. Auch ihn fragt sie, ob er nicht 20 Franc für sie hätte. Die beiden verlassen zusammen das Gebäude.

Bild vier beginnt mit einem Verhör. Wir sehen Nana frontal, wie sie von einem Kommissar, über einen Diebstahl ausgefragt wird. Sie hat einer Dame 10 Franc gestohlen und diese erstattete dann wider Erwarten Anzeige gegen sie.

Wir erfahren, dass sie zur Zeit ohne festen Wohnsitz ist. Gegen Ende des Bildes entgegnet sie dem Mann, dass sie eine andere werden möchte.

Zu Beginn des Fünften fährt die Kamera den Straßenstrich von Paris entlang. Auf diese Einstellung folgend sehen wir Nana, wie sie seelenruhig den Strich abschreitet. Ein Mann spricht sie an und fragt sie, ob sie ihn mitnähme. Die beiden gehen in ein nahestehendes Haus, lassen sich den Schlüssel für ein Zimmer geben und verhandeln den Preis für die sexuelle Gefälligkeit.

Keiner von beiden weiß die genaue Summe, sodass sie sich nach kurzem hin und her einigen. Er versucht sie auf den Mund zu küssen, doch sie wendet sich immer wieder ab.



(Quelle: [www.filmforno.com](http://www.filmforno.com))

Das sechste Bild beginnt mit Nana auf der Straße. Sie trifft auf eine junge Frau und die beiden setzen sich gemeinsam in ein Café.

Die Dame ist ebenfalls Prostituierte. Sie unterhalten sich über ihren Beruf und wie sie dazu gekommen sind. Sie philosophieren über Verantwortlichkeit im Leben.

Nana beobachtet ein Paar, das sich wortlos gegenüber sitzt. Im Hintergrund ertönt romantische Musik und die beiden lächeln sich immer wieder an.

Yvette stellt Nana Raoul vor. Dieser testet sie. Er will herausfinden, ob sie eine Dame oder eine Nutte sei. Eine Stimme aus dem Hintergrund sagte ihm, er solle sie beleidigen. Wenn sie anfängt zu schimpfen ist sie eine Nutte, wenn sie jedoch lächelt ist sie eine Dame. Nana lächelt ihn auf seine Beschimpfung hin an.

Die Szene endet mit einer Schießerei auf der Straße, die wir nur hören. Ein Mann mit Blut im Gesicht stürmt das Café und Nana rennt hinaus.

In der nächsten Szene sehen wir einen Zettel und wie etwas auf diesen geschrieben wird. Die Protagonistin schreibt eine Bordellinhaberin an und beschreibt ihr Äußeres. Sie würde gerne dort arbeiten.

Ein Mann kommt auf sie zu und verwickelt sie in ein Gespräch. Wir sehen das Gespräch wiederum von hinten. Erst als die Kamera das Profil des Mannes zeigt, sehen wir, es handelt sich um Raoul. Nachdem bereits ihr Ex- Freund im ersten Bild und der Fotograf im Café ihr entgegneten, sie sei doch wie gemacht für die Filmbranche, steigt auch Raoul auf dieses Zugpferd auf.

Er vergewissert sich ihrer Dienste und wird ihr Zuhälter.

Bild acht wird mit dem Satz: „In der Stunde wo die Lichter der Stadt angehen, beginnt die Runde ohne Hoffnung für die Mädchen der Straße.“ eingeleitet.

Alles ist dokumentarisch gehalten. Wir hören eine Stimme, im Original ist es Godard selbst, der Fragen von Nana beantwortet und teilweise Bestimmungen über die Arbeit der Prostituierten rezitiert. Visuell wird das mit Bildern aus dem beruflichen Alltag untermalt. Dabei sind keine Sex- Szenen sichtbar, sondern das Gesprochene wird mit kurzen, dennoch klar erkennbaren Bildern unterstützt.

Im neunten Bild geht Raoul seinen Pflichten nach. Laut einer dieser Bestimmungen muss er seine Damen an einem Tag in der Woche ausführen. Da er jedoch zu spät für das Kino ist, lassen sich die beiden in einer Absteige nieder. Er unterhält sich mit jemanden und Nana betrachtet einen jungen Mann. Immer wieder flirtet sie mit ihm. Sie tanz um ihn herum, sie umgarnt ihn. Ihn scheint dies alles nur beiläufig zu interessieren.

In Bild zehn sehen wir ausgiebig, wie Nana einen Kunden empfängt.

Sie redet mit ihm, doch er weicht ihr aus. Sie geht im Gebäude umher, schaut in die anderen Zimmer, wobei wir die anderen Damen sehen und sucht nach einer weiteren Gespielin.

Als sie eine gefunden hat, scheint sich ihr Freier mehr für diese als für Nana zu interessieren.

Das elfte Bild findet ausschließlich in einem Café statt. Nana setzt sich an einen Tisch und spricht einen Mann an. Wir sehen ihn anfangs nicht. Erst als er einwilligt, sie auf einen Kaffee einzuladen, sehen wir beide Gesprächspartner.

Der in die Tage gekommene Herr und die junge Frau fangen an zu philosophieren. Sie diskutieren über die Notwendigkeit der Sprache. Ab und an schweift sie ein wenig vom Thema ab und wirft andere Gesichtspunkt in die Diskussion mit ein.

Das zwölfte und letzte Bild des Films beginnt in einem Zimmer.

Nana hält sich dort mit dem jungen Mann auf, den sie zuvor „umtanzt“ hatte.

Er liest aus „Das ovale Bildnis“ von Edgar Allan Poe und wir sehen sie in mehreren Ecken des Raumes. Sie lauscht seinem Vortrag. Worte werden gewechselt. Teilweise hören wir nicht was sie sagen, sondern lesen es durch Untertitel, während Musik im Hintergrund ertönt.

Die beiden gestehen sich ihre Liebe.

Die Handlung endet, als Raoul Nana in ein Auto drängt und sie mit Fremden durch Paris fahren. Raoul will Nana an diese Zuhälter weiter verkaufen.

Der Deal platzt jedoch und Nana wird sowohl von den Fremden, als auch Raoul erschossen.

## 4. 2 Bildsprache und filmische Einschätzung

Ich füge in diesem Kapitel zwei Punkte zusammen. Zum Einen finde ich eine stringente Aufteilung meiner filmischen Analysen in Drei Punkte langweilig aber zum Anderen schürt der Film und die Botschaft, die Godard hier transportiert bei mir großes Interesse. Es fällt mir daher hier schwer meine Gedanken zu trennen. Deswegen habe ich mich dazu entschlossen, zwei Unterpunkte zu einem längeren Kapitel zusammen zu fügen.

„Ein Film über die Prostitution, der davon erzählt, wie eine junge, hübsche Pariser Verkäuferin ihren Körper hingibt, aber ihre Seele behält, während sie eine Reihe von Abenteuern erlebt, die unwirklich erscheinen und durch die sie alle nur möglichen tiefen, menschlichen Gefühle erfährt und die von Jean- Luc Godard verfilmt und von Anna Karina gespielt wurden.

Die Geschichte der Nana S.“

Das sagt Godard selbst(So wird es uns im Bonusmaterial der DVD mitgeteilt) in der Zeitschrift „Avant Scène“ über diesen Film.



Als ich die geliehene DVD in das Laufwerk meines Laptops einlege, wundere ich mich. Beginnt die Handlung etwa sofort ohne Beeinflussung meinerseits?  
„Nehmen Sie mich mit?“, fragt ein Mann eine junge Frau, die dies bejaht und den Bürgersteig entlang geht. Ich wusste anfangs nichts mit diesem Satz anzufangen. Wie meint er das? Ich wollte den Film sehen, ohne vorher die genaue Handlung zu kennen. Er ist mir erst jetzt bekannt, da ich mich nicht intensiv mit Godard und seinen Werken befasste.

Kurz danach steht das Bild still und das Menü erscheint.  
Ich mag solche kleinen Raffinessen bei DVDs. Meine Aufmerksamkeit ist schon mal nach oben geschraubt.  
Der Film fängt an. Wir sehen das Gesicht einer Frau im Profil. Sie sitzt in einem dunklen Raum. Licht fällt lediglich durch das Fenster in ihren Rücken auf den Nacken. Ihr Blick ist leicht nach unten gesenkt. Das Gesicht befindet sich im Schatten. Man kann sie nur schemenhaft erkennen.  
Titel sowie Untertitel werden eingeblendet.  
„Ein Film in 12 Bildern.“  
Eine Anlehnung an das Theater. An Brecht und die ganzen Virtuosen.  
Die Mimik der jungen Frau verdeutlicht den Gesamteindruck der Niedergeschlagenheit und des bedrückt Seins.  
Unterstützt wird diese Stimmung durch melancholische, bedächtige Musik.

Die Namen der Schauspieler werden eingeblendet. Sie erscheinen als Block. Kein Name tritt besonders hervor. Alle werden gleichwertig betrachtet.  
Die Musik verstummt und die nahe Einstellung des Profils wird zu einer frontalen Nahaufnahme. Die Frau meidet die Kamera. Sie sieht weiterhin nach unten, während weitere Namen der Beteiligten auftauchen.  
Sie sieht gezeichnet und grüblerisch aus.  
Das Bild springt dann auf die andere Seite ihres Gesichts. Helles Licht in geringem Maße, was durch das Fenster hinein scheint, hellt das Bild auf.  
Bei Godard frage ich mich an dieser Stelle, ob dieses Licht gesetzt wurde oder ob es natürliches Licht ist.  
Hätte er oder sein Kameramann Raoul Coutard zu den Beleuchtern gesagt, sie sollen dort eine Lampe hinstellen, sodass die Schauspielerin eine Spitze bekommt, wäre diese in beiden Profil- Einstellungen gleich, doch das Licht scheint nur bei der Aufnahme ihrer rechten Gesichtshälfte.  
Ich würde ihm die „Harakiri- Variante“ zutrauen, nachdem er es schon öfter so gehandhabt hatte.  
Ich denke, Godard drehte diese Einstellung mit „available light“.  
Zum Abschluss des Intros und zur Einstimmung auf die Handlung wird ein Zitat erkennbar.  
„Man muss sich den anderen hingeben und sich selbst treu bleiben.“  
Ein Hinweis auf die spätere Entwicklung der Hauptfigur.

Die Geschichte beginnt mit einem Text. Dort ist der Inhalt des ersten Bildes zu lesen. Kurz und in knappen Stichpunkten sind die essentiellen Szenen dieses Bildes zu erfahren.  
Die erste Einstellung des Films ist eine Nahe auf Nana. Allerdings sehen wir sie von hinten. Sie sitzt an einem Tresen, vor ihr gehen Mitarbeiter eines Restaurants oder Cafés umher und sie unterhält sich mit einem Mann.

Er sitzt rechts neben ihr und auch wenn er redet, sehen wir ihn „nur“ von hinten. So sehr es mich in dem Moment ärgert, dass ich die Gesichter der beiden nicht sehe, so sehr schürt dies auch meine Neugier. Dadurch, dass ich sie nicht von vorne sehe und dementsprechend ihre Mimik nicht betrachten kann, ist das Gesprochene von umso größerer Bedeutung. Während des Dialoges fällt ein sehr elementarer Satz von der jungen Dame, von der wir im Laufe des Gesprächs erfahren, dass sie Nana heißt. „Ich habs satt. Ich will sterben.“, teilt sie ihrem Begleiter mit. Ein sehr wichtiger Satz, der uns ihre Gemütslage deutlich vor Augen führt, denn niemand sagt einen solch niederschmetternden Satz einfach so dahin. Eine weitere interessante Aussage gibt der Mann von sich, über den wir wenig später erfahren, dass es sich um ihren ehemaligen Freund handelt. „Nana rede nicht so dummes Zeug. Wir sind nicht im Theater.“ Wenn man den Untertitel des Films sich wieder vor Augen führt, der uns eine Einteilung des Films in 12 Bilder, wie sie sonst im Theater praktiziert wird, ist das ein kleines Detail, was ein kurzes Schmunzeln hervorruft. Das ist ein sehr angenehmer Teil von Godard. Er nimmt sich gerne selbst auf die Schippe und ist nicht so festgefahren bei seinen Inszenierungen.

Selbst diese erste Szene, dieses erste Gespräch zwischen zwei Figuren, zu denen der Zuschauer noch keinen Bezug hat, wird mit philosophischem Inhalt gefüllt. Godard liebt solche Anspielungen. Er sagt von sich selbst er sei ein großer Bewunderer Sartres.<sup>8</sup>

„Je mehr wir reden, desto weniger Bedeutung haben die Worte.“, teilt Nana ihrem Ex mit. Eine pessimistische Sichtweise, die später im Film wieder aufgegriffen wird. Sie zwingt einem zum Nachdenken.

Die Kamera springt immer zwischen den beiden hin und her, während sie sich unterhalten. Selbst wenn Nana redet, bleibt die Kamera auf ihm. Dann wiederum springt sie scheinbar wahllos mitten im Satz auf sie. Auch wenn er auf ihre Aussage antwortet, bleibt die Kamera auf ihr. Ich habe versucht, dort eine Logik in der Reihenfolge der Bilder zu erkennen und bin relativ schnell zu dem Schluss gekommen, dass die Suche nach Logik hier fehl am Platze ist und nur zu Verwirrung führt. Es dient einfach der Auflockerung, wodurch das Gespräch an Dynamik gewinnt. Beide sehen sehr gepflegt und adrett aus. Umso mehr stört mich ein weißer Fussel, der sich auf seinem Mantel befindet. Habe ich ihn erst erkannt, kann ich mein Augenmerk kaum von ihm nehmen.

Eine Banalität, die an den meisten sicherlich spurlos vorbei geht, doch mich lässt sie in dem Moment nicht los. Während des Gesprächs fällt auch ein oder der vermeintliche Trennungsgrund, der zur Beendigung der Beziehung der beiden führte. „Vielleicht sei es des Geldes wegen.“, sagt Nana an einer Stelle. Ob er nun aber zu wenig Geld habe oder sie womöglich einen zu großen Unterschied zwischen ihren Einkommen sieht, geht aus dem Dialog allerdings nicht hervor.

---

<sup>8</sup> <http://www.davidsterritt.com/breathless.html>

Erst als sie den Tresen verlassen und am Flipperautomaten spielen, sehen wir den vorderen Teil ihres Körpers.

Der Mann erzählt eine kurze Geschichte von einem Aufsatz eines Mädchens, welches einen philosophischen Denkansatz liefert.

Sinngemäß sagt sie: Wenn man das Äußere vom Huhn entferne, bliebe das Innere und wenn man das Innere entferne, bliebe die Seele.

Die Kamera zeigt uns dabei Nana, wie sie nachdenklich vor dem Flipper steht.

Sie scheint eine nachdenkliche Person zu sein, die der Philosophie nicht abgeneigt ist.

Wie schon in der Inhaltsangabe beschrieben endet dieses und alle anderen Bilder mit einer Schwarzblende. Für mich ist das immer das Zeichen eines Abschlusses. Dieses Bild ist vorbei und abgehakt, nun kommt das nächste. Sie bauen zwar aufeinander auf und fügen sich im Endeffekt zu einem zusammenhängenden Gebilde, doch jedes ist in sich geschlossen und steht auch für sich allein.

Das zweite Bild wird, wie alle anderen auch, wiederum mit einer kurzen Erläuterung des Inhalts eingeleitet. Wir sehen Nana zwischen Schallplatten und einen Kunden auf sie zukommen, der sie nach einer bestimmten Platte fragt. Sie sucht daraufhin die entsprechende heraus.

All das scheint sie eher beiläufig zu interessieren. Es wirkt so, als würde sie ihr Beruf nicht wirklich bewegen und sie sich in Gedanken woanders aufhalten. Ihre Mimik, Gestik und die Wahl der Wörter lassen auf ein Desinteresse und Tagträumerei schließen.

Nachdem Nana bereits ihren Ex darauf ansprach, versucht sie nun bei ihrer Kollegin 20 Franc zu ergattern. Sie scheint in argen Geldnöten zu sein.

Diese Mitarbeiterin liest daraufhin aus einem Roman vor. Die Kamera schwenkt zur Seite und zeigt vorbeigehende Passanten auf dem Bürgersteig.

Man soll ihr zuhören. Man soll verinnerlichen, was sie in diesem Augenblick rezitiert. Ich finde jedoch, dass der Schwenk und die damit verbundene Bewegung der Kamera ein solches Zuhören nicht möglich machen.

Wenn sich das Bild bewegt und neue Gegenstände in den Fokus rücken, achtet mein Auge auf diese Bewegung und vernachlässigt in dem Fall das gesprochene Wort. Würde das Bild stehen und etwas unbeweglich zeigen, wäre die Aufmerksamkeit an der Stelle größer. So allerdings entfällt mir in dem Moment diese Passage.

Bild Drei beginnt mit einer Vogelperspektive. Die Kamera blickt von einem erhöhten Standpunkt aus auf einen Innenhof. Kinder spielen und Nana versucht einen Schlüssel zu ergattern.

Die Hausmeisterin oder Vermieterin, bei der sie anscheinend wohnt bzw. wohnte, versucht dies zu verhindern. Nana kann sie überlisten, doch ein junger Mann stellt sich ihr in den Weg und schiebt sie unsanft davon.

Ein weiterer Beweis für ihre Geldnot.

Sie scheint sich die Miete nicht mehr leisten zu können und versucht krampfhaft in ihre Wohnung zu kommen. Das alles wird uns in der eben erwähnten Draufsicht und ungeschnitten präsentiert.

In der nächsten Szene sehen wir sie im Kino. Der Saal ist bis auf sie, ihren Begleiter, der offensichtlich seinen Arm um sie legt und einen Fremden komplett leer.

Sie sieht sich einen Stummfilm über Jeanne D' Arc an. Man weiß nicht, mit wem sie dort ist und es ist auch nicht besonders wichtig.

Die Kamera ignoriert ihn auch, weshalb er wohl keine größere Bedeutung zu haben scheint.

Wir sehen einen Ausschnitt des Films.

Als der englische Bischof Jeanne D' Arc die Art ihrer Hinrichtung mitteilt und mit ihr über den Tod redet, fließen bei der Schauspielerin Tränen. Gleich darauf sehen wir eine Großaufnahme von Nana, der ebenfalls zwei Tränen, eine aus dem linken und eine aus dem rechten Auge, die Wangen herunter laufen.

Aus dem Bonusmaterial der DVD ging hervor, dass Godard sehr viel Wert auf diese Einstellung legte. Die Jungfrau von Orléans betrachtet den Tod als ihre Erlösung und sieht sich als Märtyrerin, die von Gott gesandt wurde.

Wenn man dabei wieder an den Satz im ersten Bild denkt, wo Nana ihre

Todessehnsucht äußert, könnte man durchaus eine Parallele zu den beiden Frauen ziehen. Womöglich betrachtet auch Nana den Tod als Erlösung (Sie scheint niemanden zu haben, der ihr in ihrer Not beisteht) und womöglich deshalb legte Godard so viel Wert auf diese Einstellung, um die Gemeinsamkeit zwischen Jeanne und der Hauptfigur über die gleichzeitig fließenden Tränen auszudrücken.

In der ganzen Szene wird nicht ein Wort gesprochen. Kein Ton ist zu hören. Man kann sich also vollkommen auf das Innenleben Nanas konzentrieren.

Im Anschluss daran geht sie mit dem Mann aus dem Kino die Straße entlang und bleibt vor einem Café stehen. Sie teilt ihm rigoros mit, dass er doch nun von Dannen ziehen könne und betritt den Laden. Dort setzt sie sich an den Tresen zu einem anderen Mann.

Die Namen dieser Männer sind irrelevant. Wir erfahren sie auch nicht. Der Mann, den sie gerade eben davon scheuchte, stellt sie ihm als ihren Bruder vor und er scheint eine neue Verabredung zu sein.

Der Mann ist Fotograf und fährt einen Alfa Romeo. Er sagt ihr, sie sei gut für den Film geeignet.

Eine Anspielung, die sich durch den kompletten Film zieht und die der französische Regisseur auch in anderen Werken aufgreift.

Godard verwendet in fast jedem seiner Filme Anspielungen. Sei es in dieser Form, sei es durch das Einstreuen von Namen oder sei es durch das Nachahmen von bekannten Gesten oder Eigenarten (siehe Belmondo in „À Bout de Souffle“). Der Filmemacher scheint eine tiefe Leidenschaft für diese Kunst zu empfinden.

Die beiden verlassen zusammen das Café. Wohin bleibt der Fantasie des



(Quelle: [www.filmforno.com](http://www.filmforno.com))

Zuschauers überlassen.

Das nächste Bild beginnt mit einer Nahaufnahme. Nana blickt nach unten. Sie wird verhört und befindet sich somit anscheinend auf dem Polizeirevier.

Seltsam ist die Tatsache, dass sie im Original mit Nachnamen „Frankenheim“ heißt.

Warum hat man ihren Namen in der deutschen Version dann geändert und eine andere Note verliehen? Womöglich handelt es sich dabei um Interna des betreffenden Verleihs.

Während des Verhörs erfahren wir, dass sie zur Zeit ohne festen Wohnsitz ist.

Wahrscheinlich klammert sie sich deswegen an so viele Männer.

Sie hat einer Frau 10 Franc gestohlen und diese zeigte Nana an, obwohl sie anfangs etwas anderes versicherte.

Der jungen Frau ist der ganze Moment überaus unangenehm. Sie meidet den Blickkontakt mit ihrem Gegenüber und versucht schüchtern ihre Handlung zu rechtfertigen.

Von Bedeutung ist der letzte Satz. Der Kommissar fragt sie, was sie denn nun tun wolle.

Sie entgegnet: „Ich weiß es nicht. Ich will eine Andere werden.“

Was ihr letztendlich auch gelingt.

Zu Beginn des fünften Bildes fährt die Kamera den Straßenstrich entlang.

Der Blickwinkel ist leicht erhöht, sodass der Zuschauer alle Damen im Blick hat, die auf Kundschaft warten.

In der nächsten Einstellung sehen wir Nana. Sie schlendert. Wir sehen kurz eine der anderen Damen an einer Wand stehen und können somit schon erahnen, welche Richtung Nana einschlug, um eine Andere zu werden.

Ein Mann spricht sie an und fragt sie, ob sie ihn mitnehmen würde.

Für mich kam diese Frage so subtil rüber, dass ich ihn anfangs nicht als Freier erkannte.

In unserer heutigen Gesellschaft geht man mit dem Thema offener und unverblümter um. Eine solche beschönigende, verblühte Frage würde heute sicherlich niemand mehr stellen.

Die beiden gehen also zusammen in ein nahegelegenes Haus, wo sich Nana den Schlüssel für ein Zimmer geben lässt. Es handelt sich also um eine Art Hotel, wo die Straßenmädchen und ihre Freier ungestört Sex haben können.

Die beiden betreten den Raum.

Alles, vor allem Nanas Verhalten, wirkt sehr unbeholfen. Keiner von beiden weiß den exakten Preis. Sie wirkt unsicher und er redet nicht viel. Es scheint ihr erster Kunde zu sein. Eine sehr verklemmte Situation, die vor der obligatorischen Schwarzblende mit dem Versuch eines Kusses auf den Mund endet, den Nana sich vehement versucht zu entziehen.

Ich habe die Mundwinkel in diesem Augenblick ob des Unwohlseins der jungen Frau verzogen.

Die Bilder sind sehr ruhig gehalten. Sie sind meist fest, also vom Stativ gedreht und wirken dadurch nicht aufgewühlt. Lediglich vereinzelte Fahrten, wie der Gang Nanas auf dem Straßenstrich bringen ein wenig Bewegung in das Bild. Die Bildsprache ist also sehr behutsam. Es gibt kein grelles Licht und alles wirkt warm und strukturiert. Die Handlung steht im Vordergrund und deswegen tritt das Optische dafür in den Hintergrund.

Das sechste Bild beginnt mit einer stehenden Nana.

Wir sehen sie leicht von hinten und leicht im Profil, wie sie ein paar Schritte geht und dann von ihrer Freundin Yvette begrüßt wird.

Als sie beginnt zu laufen, beginnt die Fahrt der Kamera.

Doch warum steht sie anfangs noch? Das wirkt unglücklich inszeniert. Es wirkt, als ob Godard ihr ein verspätetes Signal zum Laufen gab und Anna Karina deshalb anfangs noch steht.

Da die Einstellung sehr nah ist und sonst nichts anderes von Bedeutung im Bild ist, verstärkt das meinen Eindruck. Das Bild hätte auch mit einer bereits laufenden Karina beginnen können.

Als sie stehen bleibt, um sich mit Yvette zu unterhalten, sehen wir nur ihren Hinterkopf. Wieder unterhalten sich zwei Menschen und wir sehen den anderen nicht. Müsste ich dieses ästhetische Mittel deuten, würde ich sagen, dass Godard damit die Verborgtheit dieses Milieus durch diese „Rückeneinstellungen“ symbolisieren wollte, dass man erst langsam die Menschen, die Teil dieses Gewerbes sind, zu Gesicht bekommt und nur schwer hinter ihre Fassade blickt, da sie selbst auch gerne verborgen bleiben. Die Verruchtheit und gewollte Anonymität, die man mit diesem damals noch dunklen Milieu verbindet, wird somit optisch dargestellt.

Yvette und Nana gehen in ein Café. Yvette erzählt ihr, dass es für sie am bequemsten war Straßenmädchen zu werden.

Womöglich spielt sie dabei auf den schnellen und geradlinigen Verdienst an. Die beiden kommen ins Gespräch. Sie reden über ihren Alltag und ihre Gedanken.

Die Kamera ist dabei statisch und wechselt zwischen einer Halbtotalen und Naheinstellungen.

Nana bemängelt, dass sie für alles verantwortlich im Leben ist. Für die kleinsten Kleinigkeiten hat sie Verantwortung zu übernehmen. Sie würde gern ein sorgenfreies Leben führen.

Ein Satz, den ich persönlich als sehr schön empfinde, ist mir deutlich in Erinnerung geblieben.

„Im Grunde ist das Leben schön. Man muss nur bereit sein, es schön finden zu wollen.“ Wir sind also wieder bei der Philosophie angelangt.

Godard verpackt dieses Gedankenspiel aber geschickt. Man hört doch lieber zwei vermeintlich unbeschwerten, jungen Frauen beim Grübeln und Offenbaren zu, als betagten Herren und das meine ich keineswegs abwertend.

Sie verströmen in gewisser Weise etwas Unverletzliches. Sie wirken sanft und behutsam.

Deswegen höre ich den beiden in diesem Augenblick sehr gerne zu und ich denke nach, über das, was sie mir gerade sagen bzw. zu sich sagen.

Yvette verlässt kurze Zeit später den Tisch und Nana beobachtet ein Paar, welches sich wortlos versteht. Sie tauschen intensive Blicke aus, fühlen sich zueinander hingezogen, doch sie reden nicht. Es fallen keine Worte.

Im Zuge dessen muss man sich wieder einen Satz, den ich vorhin zitierte, vor Augen halten.

„Je mehr wir reden, desto weniger Bedeutung haben die Worte.“

Dieses Paar belegt nicht, dass Worte an Bedeutung verlieren, je öfter sie auftreten, doch sie verstehen sich gerade in diesem Moment wahrscheinlich noch besser ohne sie.

Yvette hat sich zu einem jungen Mann gestellt. Er fragt sie, ob Nana eine Dame oder eine Nutte sei. Ein nicht erkennbarer Mann im Hintergrund sagt ihm, er müsse es testen. Er soll sie beleidigen. Wenn sie ihn beschimpft, ist sie eine Nutte aber wenn sie jedoch lächelt, ist sie eine Dame.

Der junge Mann setzt sich neben sie und beleidigt sie. Er schimpft auf ihr

Äußeres und ihre Art. Nana jedoch sagt nichts. Sie lächelt nur verlegen.

Der Mann hat nun also ein Ergebnis und gibt ihr verzückt einen Kuss auf die Wange.

Nachdem wir sein Gesicht vorher sahen, bleibt die Kamera dabei jedoch die ganze Zeit auf Nana.

Plötzlich fallen Schüsse auf der Straße. Die Kamera schwenkt zur Seite und durch die Montage wird die Bewegung eines Maschinengewehrs nachgeahmt. Die Polizei stellt einen bewaffneten Mann, ein anderer stürzt blutüberströmt ins Café.

Ich frage mich allerdings: Warum fallen die Schüsse?? Es gab kein Anzeichen dafür und wir befinden uns mitten in Paris, am helllichten Tag.

Entweder haben diese Schüsse eine politische Ursache oder eine thematische und Zuhälterbanden bekriegen sich. Es wird auch nicht aufgeklärt.

Nana wirft sich ihren Mantel über und flüchtet aus dem Café.

Die junge Prostituierte sitzt an einem Tisch und schreibt einen Brief. Sie wendet sich an eine Bordellbetreiberin und beschreibt sich und ihr Äußeres. Sie möchte bei ihr arbeiten. Godard zeigt uns diesen Schreibprozess in voller Länge und ungeschnitten.

Die behutsame Art, die ich vorhin ansprach, findet sich auch hier wieder.

Die junge Französin schreibt filigran, ruhig und geschwungen.

Heutzutage würde man diesen Vorgang des Schreibens mittels Schnitte deutlich beschleunigen. Man würde abwechselnd die Person, die Umgebung und den Brief zeigen (Wobei man heutzutage selten in Filmen sieht, wie jemand einen Brief schreibt), doch ich fühle mich wohl in dieser entspannten Situation.

Der junge Mann von eben, der sich als Raoul zu erkennen gibt, setzt sich zu ihr. Wieder sehen wir eine dieser „Rückeneinstellungen“. Er sitzt vor ihr und die Kamera fährt ab und an ein paar Grad nach links und rechts, zeigt uns dabei aber nie sein Gesicht. Erst als der Bildausschnitt sein Profil zeigt, sehen wir beide Figuren.

Im Laufe des Gesprächs erfahren wir auf unterschwellige Art

(dunkles Gewerbe), dass er Zuhälter ist und Nana willigt ein, für ihn zu arbeiten.

Auch Raoul fragt sie, ob sie es nicht schon einmal beim Film versucht hätte. Doch sie weicht seinen Blicken weitestgehend aus.

Das nächste Bild ist das in meinen Augen Aussagekräftigste im gesamten Film.

Der einleitende Satz bereitet das kommende Gezeigte und Gesprochene sehr gut auf.

„In der Stunde wo die Lichter der Stadt angehen, beginnt die Runde ohne Hoffnung für die Mädchen der Straße.“

Ein sehr mitnehmender Satz und wertender Satz. Er transportiert den Eindruck, als seien die Prostituierten ziellos und wüssten keinen Ausweg.

Godard bezieht also klar Stellung.

Im Original spricht er selbst den ganzen Text, der das achte Bild begleitet. Er liest aus einer Bestimmung vor, die die Rechte und Pflichten einer jeden Prostituierten verdeutlicht.

Die Aneinanderreihung der Bilder erfolgt hier schneller als im restlichen Film. Wir sehen den Alltag von Nana, wie sie ihre Freier mit in ein Zimmer nimmt, wie Kleidungs-

stücke ausgezogen werden, zugezogene Vorhänge, wie das Licht aus geschaltet wird etc.

Die Bilder stehen nicht lange. Dennoch ergibt ihre Komposition einen Eindruck des Alltags einer Frau, die ihren Körper für Geld verkauft. Das Schnelllebige ist einer der prägendsten Eindrücke.

Ab und an sehen wir auch Nana und hören, wie sie Fragen an den Sprecher, in diesem Fall Godard, stellt. Es sind keine obszönen oder intimen Fragen.

Der Zuschauer bekommt durch das Gesagte einen sehr deutlichen Einblick in das berufliche Leben der Prostituierten.

Ein Thema was in der Vergangenheit öffentlich meist stillschweigend behandelt wurde. Sex gegen Bezahlung und Frauen, die ihren Körper bereitwillig fremden Männern zur Verfügung stellen.

Ich kann aufgrund der damaligen, gesellschaftlichen Konventionen ein Rümpfen der Nase bezüglich Prostitution durchaus verstehen.

Auch wenn sich dieses Thema schon über Jahrhunderte erstreckt, so hatte doch kaum jemand eine Ahnung, was in dieser Branche vor sich geht und wer die Frauen sind, was die Gründe dafür sind, dass sie sich prostituieren.

Wenn ich also selbst keine Nachforschungen anstelle, dann bleibt dieses Gewerbe für mich undurchsichtig und ich stempelte es schnell ab.

Film ermöglicht eine Enttabuisierung. Er kann aufdecken und schonungslos in Ecken der Gesellschaft vordringen, die vorher gemieden wurden.

Genau das macht Godard mit diesem Film und in diesem Bild sehr ausgeprägt. Objektiv und sachlich wird hier mit den Gepflogenheiten dieses Metiers umgegangen.

Auch wenn heutzutage die Umstände sicher anders sind, hat es mich sehr interessiert und ich habe gebannt gelauscht und auf den Bildschirm gestarrt und aufgesogen, was mir dort gerade an Informationen vermittelt wird.

Godard spricht in diesem Moment mit seiner damaligen Ehefrau, Anna Karina, die die Nana spielt. Die Stimmen, zumindest die der Synchronsprecher, und die Tonlage der beiden sind sehr klar, interessiert und nüchtern.

Das rundet das informative und vor allem aufklärende Gesamtbild dieses Bildes ab. Das Bild an sich wirkt, aufgrund der oben aufgezählten Punkte, sehr dokumentarisch.

Es ist kein langes aber ein sehr ausdrucksstarkes Bild. Die Bildausschnitte sind klein gehalten.

Wir sehen meist eine Nahaufnahme oder Details. Er hätte die Gesichter der Männer auch verdeckt halten können, um dieses Tabu der Prostitution darzustellen, doch er hat bewusst die Gesichter gezeigt.

Abgesehen davon, dass es sich dabei um Schauspieler oder Statisten handelt und diese selbstverständlich keine echten Freier sind, wirkt das Ganze sehr real und normal.

Dadurch, dass man eben die Gesichter sieht, hab ich das Gefühl, dass etwas aufgedeckt und „normalisiert“ wird. Die Tabuisierung fällt weg.

Godard nimmt dem Zuschauer das Gefühl, Prostitution sei etwas, über das man schweigen sollte und dem man aus dem Weg gehen sollte.

Genau das ist der provokante Punkt des Films, die Kernbotschaft.

Man merkt, dass dem Regisseur dieses Thema nahe geht und dass er aufklären möchte. Wenn ich also als Filmemacher ein Thema, wie eben die Prostitution in den Blickpunkt der Allgemeinheit rücke, welches vorher



umgangen wurde, dann provoziere ich bewusst, dann will ich etwas bewegen und in diesem Fall auch aufklären.

Godard gelingt dies sehr gut.

Ich habe noch heute, nachdem ich den Film bisher zum letzten Mal sah, sehr deutlich die Bilder und die Stimmen im Kopf. Teilweise kann ich mich auch noch an den Inhalt des Gesprochenen erinnern.

Ich denke, das diese Tatsache das größte Kompliment für einen Regisseur ist.



(Quelle: [www.wordpress.com](http://www.wordpress.com))

Im neunten Bild wird ein alltäglicher Kunde speziell beleuchtet.

Nana führt ihn auf ihr Zimmer. Sie versucht ihn in eine Unterhaltung zu verwickeln. Sie ist merklich in den Beruf hinein gewachsen. Ihre Nervosität, die wir in einem der vorigen Bilder sahen, ist verschwunden. Sie wirkt abgebrüht, redselig und fröhlich. Der Mann hingegen scheut jede Konversation. Er scheint nur seinen Spaß zu suchen und den so schnell wie möglich.

Er ist wortkarg und sie spricht ihn auch darauf an, doch ihn kratzt es nicht.

Auch hier finden wir eine Filmanspielung.

Godard ist nicht nur Regisseur, sondern auch leidenschaftlicher Zuschauer.

„Ich habe vor zwei Monaten in einem Film von Eddie Constantine mitgespielt.“, streut die von Anna Karina so gut Verkörperte zwischendurch ein.

Der Mann geht nicht weiter darauf ein. Er will noch eine Dame für sich beanspruchen. Auf der Suche nach einer zweiten Gespielin durchkämmt sie den Flur des Hauses. Sie öffnet alle Türen, ohne zu klopfen wohlgemerkt und sucht eine Frau, die Teil eines Dreiers sein möchte.

Dabei sehen wir in einem Zimmer, wie ein Mann seinen Kopf auf die nackte Brust einer Frau legt oder wie eine Frau sich nackt abtrocknet, während ihr Freier Nana argwöhnisch betrachtet.

Die anderen Zimmer bleiben dem Zuschauer also auch nicht verborgen.

An keiner Stelle im Film sehen wir den eigentlichen Sex. Das würde womöglich dem Zwecke der Aufklärung nicht entgegen kommen.

Nana wirkt sehr liebevoll, zart und unschuldig. Deshalb ist der Verkauf ihres Körpers für uns so paradox. So ein süßes Mädchen kann doch keine Nutte sein, möge man denken.

Würde man sie nun beim Sex zeigen, würde diese Fassade der Unschuld bröckeln.

Als Nana eine andere Frau findet, die sich dazu bereit erklärt, scheint sich ihr Kunde mehr für sie als für Nana zu interessieren.

Sie steht im Bh vor einem Fenster, während es sich die anderen beiden gemütlich machen und das Bild endet mit einer Schwarzblende.

Zu Beginn des zehnten Bildes, setzt sich Nana wieder einmal in ein Café.

Sie spricht einen Mann an, fragt ihn, ob er ihr einen Kaffee ausgibt. Er willigt ein und sie setzt sich zu ihm und erst dann sehen wir ihn.

Man sieht ihn in einer Großaufnahme.

Im ersten Moment wirkte der ältere Herr auf mich nicht wie ein Schauspieler. Seine Mimik und Gestik ist in diesem Augenblick nicht die eines Menschen, der in eine Rolle schlüpft.

Die beiden kommen ins Gespräch und relativ schnell wird die Philosophie in den Mittelpunkt gerückt. Die beiden unterhalten sich über die Bedeutung der Sprache. Das was der Mann von sich gibt, könnte von einem überaus intelligenten Autor geschrieben worden sein, der sich innigst mit der Sprache auseinander setzte, doch dafür wirkt der Mann zu natürlich und real.

Durch das Bonusmaterial weiß ich mittlerweile, dass es sich um einen anerkannten, französischen Sprachphilosophen namens Brice Parain handelt, der in engem Kontakt mit Sartre und Albert Camus stand.

Diese Szene erinnerte mich an eine heutige Talkrunde.

Fast so als würde ein Moderator seinen Gast befragen. Dabei nimmt Nana die Rolle des Fragenstellers ein. Sie ist der junge Mensch, der belehrt werden will. Sie hat die Gedanken und Fragen im Kopf. Er hat die Antworten bzw. die Ratschläge.

Nana greift ihren Standpunkt aus dem ersten Bild auf.

Sprache ist für sie oft überflüssig. Ihrer Meinung nach ist es für Menschen oft besser zu schweigen und bestimmte Momente nicht zu zerreden.

Leider kann ich mich nicht mehr an viele Dinge erinnern, die in diesem Gespräch angesprochen werden. Ich erinnere mich aber noch an einen sehr wichtigen Satz.

„Man muss denken und um denken zu können, muss man reden.“ Eine simple Erkenntnis aber eine sehr treffende.

Der Mann wirkt weise. Eine Tatsache, die die Philosophie mit sich bringt. Es ist das klassische Bild der Weitergabe von Lebenswissen.

Das gesamte Gespräch wirkt improvisiert. Er blickt sie die ganze Zeit an. Er wartet auf ihre Sätze und reagiert spontan auf ihre Gedanken.

Sehr wahrscheinlich hat Godard Anna Karina vor dem Dreh der Szene Nanas Vision und Gefühle verdeutlicht, die beiden an einen Tisch gesetzt und einfach drauf los reden lassen.

Die Kamera springt dabei zwischen den beiden hin und her, hält den Fokus aber auf ihn. Er ist der Wichtige in diesem Moment.

Sie starrt auch einmal direkt in die Kamera. Ein von Godard gerne und oft benutztes Mittel, was sich in vielen seiner Filme finden lässt.

Ich habe mich gefragt, wieso Nana den Standpunkt vertritt, dass Reden schadet.

Was muss ein Mensch erlebt haben, wenn er das gesprochene Wort scheut?

Nana will sterben. Das war einer ihrer Gedanken, der uns gleich zu Beginn präsentiert wird. Man erfährt nichts Direktes über ihren Hintergrund.

Sie arbeitet in einem Schallplattenladen und der Job scheint sie nicht wirklich zu erfüllen. Sie hat keinen festen Freund und sie kann die Miete für ihre Wohnung nicht bezahlen. Sie ist also quasi auf die Unterkunft und die Obhut anderer angewiesen.

Während des Gesprächs im Café mit dem Fotografen erwähnt sie eine Großfamilie. Hätte sie tatsächlich eine, würde sie sicher Unterkunft bei dieser finden. Sie hat sie sich also ausgedacht. Nanas Situation ist beunruhigend.

Schließlich will sie sich verändern und wird Prostituierte.

Ein Beruf, in dem man Emotionen tunlichst vermeiden sollte.

Nana möchte nicht sprechen und da Worte meistens das Resultat einer Emotion, eines Gedankens sind, bietet sich dieser Weg für sie an. Dort muss sie nicht viel sprechen. Dort muss sie nicht viel denken. Sie hat ein Zimmer und verdient gutes Geld. Prinzipiell ideal für sie.

Doch sie ist es, die während des Aufenthaltes eines Freiers das Gespräch zu ihm sucht und abgewiesen wird. Ein Zeichen, dass ein Leben ohne Sprache bzw. verminderte Sprache wohl doch nicht praktikabel ist.

Das Zwölfte und letzte Bild des Films ähnelt stark einem Stummfilm.

Nana und der junge, blonde Mann, den sie in einer Szene so heftig umgarnte, befinden sich in einem Zimmer. Die beiden unterhalten sich, doch wir hören sie nicht. Wir lesen, was sie sich sagen.

Der Schwarz- Weiß- Look und die Musik erzeugen eine leidenschaftliche Atmosphäre.

Er liest ihr Auszüge aus „Das ovale Bildnis“ von Edgar Allan Poe vor.

Dabei sehen wir sie in Großaufnahmen. Seine Rezitation wird durch ihre Reaktion verdeutlicht. Den Worten wird somit mehr Ausdruck verliehen.

Der Raum wirkt ungleichmäßig beleuchtet, teilweise sehr dunkel.

Als die beiden sich am Fenster befinden, wirkt es hell und beinahe überbelichtet z.B. als Nana sich gegen die Wand lehnt.

Die beiden gestehen sich ihre Liebe. Sie haben tiefste Gefühle füreinander. Sie wollen zusammen ziehen.

Doch Godard wäre nicht Godard, würde nicht auch an dieser Stelle ein „Aber“ folgen.

Ein Schnitt erfolgt und wir sehen, wie Raoul sie in ein Auto mit fremden Männern zwängt. Sie fahren durch Paris. Sie fahren an einem Kino vorbei, in dem „Jules & Jim“ von Truffaut läuft. (Gegenseitige Anspielung auf die Werke der anderen Kollegen findet man häufig bei beiden)

Das Auto hält vor einem Restaurant der Filmstudios. Raoul will Nana an die beiden verkaufen, doch die Auslöse stimmt nicht. Einer der Fremden zückt eine Waffe und soll Nana erschießen. Raoul rennt zum Wagen und schnappt sich eine Waffe. Doch anstatt auf den Fremden zu schießen wird zweimal auf die junge Frau geschossen. Beide Seiten geben jeweils einen Schuss auf sie ab. Sie fällt tot um und Raoul fährt davon.

Das alles sehen wir in einer der wenigen Totalen.

Nahaufnahmen dominieren den Film. Hier geht es nicht um die Ästhetik, sondern um die Botschaft und den Inhalt. Wir sollen einen Bezug zu Nana aufbauen und sollen verstehen, wieso sie diesen Weg geht.

Die Bildsprache unterstützt das Vorhaben Godards.

Eine junge Dame gibt sich am Scheideweg ihres Lebens der Prostitution hin.

Aufgrund verschiedener Umstände sieht sie sich dazu gezwungen.

Die Einstellungen sind sehr ruhig und fest gehalten. Bewegungen finden lediglich in Form einzelner und kurzer Fahrten statt. Handkamera wird kaum verwendet.

Kontraste sieht man viele. Die Bilder wirken auch im Schwarz- Weiß- Look intensiv und gesättigt.

Nana wirkt nicht gekünstelt. Im Gegensatz zu anderen Rollen, wie z.B. in „Elf Uhr Nachts“, wo sie an der Seite von Belmondo spielt, ist sie hier ein natürliches, schüchternes Mädchen.

Sie ist weder überdreht, noch fern ab der Realität.

Das alles führt dazu, dass der Zuschauer Nana einfach mag. Wir empfinden Sympathie für sie und bauen eine Verbindung zu ihr auf.

Weder die Mimik, noch die Gestik sind übertrieben oder offensichtlich unrealistisch.

Vergleicht man „Die Geschichte der Nana S.“ mit anderen Godard- Filmen wie „Außer Atem“, „Der kleine Soldat“ oder eben angesprochenes „Elf Uhr Nachts“, so wirkt dieser fast wie eine Dokumentation. Er erscheint sehr real.

Ich persönlich habe diesen Film sehr gerne gesehen. Ich habe dabei in erster Linie nicht an die Tatsache gedacht, dass Godard damit einen Einblick in das alltägliche Leben Pariser Prostituierten gewähren will, sondern ich mag die

Geschichte von Nana. Mir gefällt die Inszenierung.

Wenn ich Aufklärung betreiben will, muss ich den Fokus auf die Handlung und die Geschichte legen, wenn ich nicht extrem schockierende oder provokante Bilder zeigen möchte.

Ich konnte Nanas Wandel nachvollziehen. Die Beweggründe erschienen mir klar.

Godard hat mit diesem Film provoziert.

Hatte er mit „Der kleine Soldat“ noch seine Haltung gegenüber des Algerienkrieges Ausdruck verliehen, so wendet er sich hier einem lokalen und allgegenwärtigen Thema zu.

Es muss einen etwas sehr bewegen, wenn man eine derartige Form der Aufdeckung und Enttabuisierung betreibt.

Mit jedem Film gibt der Regisseur auch einen Teil von seinem Inneren preis.

Godard scheut sich nicht davor, er sucht diesen Prozess.

Die Menschen haben eine Meinung über Prostitution. Sie haben eine Vorahnung, wie das Gewerbe abläuft. Einige haben Vorurteile, wahrscheinlich auch weil sie es einfach nicht besser wissen, gegenüber diesem Milieu und den Menschen, die sich in diesem befinden.

In der Vergangenheit häufiger als heute, versuchte man es zu umgehen.

Dass es oft gescheiterte Existenzen sind, die sich prostituieren und die Ursache dafür meist ein persönliches Schicksal oder ein soziales Problem ist, ist vielen nicht bewusst.

Mit der Darstellung der Nana S. ist Godard ein gelungenes Porträt eines Teiles unserer Gesellschaft gelungen, der Vielen vorher verborgen blieb.

Truffaut sieht dies ähnlich und bringt dies sehr treffend in der gleichen Ausgabe der „Avant Scène“, in der auch Godard schon diesen Film beschrieb, zum Ausdruck.

Er sagt: „Es gibt Filme, die einen entmutigen. Wie soll es weiter gehen? Es sind nicht die Besten, denn die Besten scheinen Türen zu öffnen und das Kino beginnt mit ihnen immer wieder von vorne.“

Nana S. Gehört zu diesen Filmen.“

## 5. Filmische Analyse „Prénom Carmen“

### 5. 1 Inhaltsangabe

Gleich zu Beginn des Films wird mit monotoner Stimme, von Godard selbst, bemerkt, dass dieser Film den Goldenen Löwen, sowie einen Spezialpreis für Ton bei den Filmfestspielen in Venedig von 1983 gewann.

Ebenso wird wieder, wie bei Jean- Luc Godard üblich, der Weg der Philosophie beschritten.

„Ich habe nicht studiert, doch ich weiß auch, dass die Welt nicht den Unschuldigen gehört.“ Eine Vorwegnahme auf spätere Ereignisse.

Wir sehen fahrende Autos im Stadtverkehr und die Brandung des Atlantiks.

Bilder, die noch häufiger auftauchen werden.

Ein Mädchen bekommt Geigenunterricht. Kurz darauf sehen wir die

Nahaufnahme einer Frau. Menschen in weißer Kleidung durchqueren das Bild.

Wir befinden uns in einer Nervenheilanstalt. Ein Mann mit Brille und zerzausten

Haaren befindet sich in einem Zimmer. Erst tastet er sich und dann den Raum und jede Kleinigkeit sorgfältig ab.

Carmen ist eine attraktive, junge Dame. Sie sucht ihren Onkel Jean, der ein berühmter Filmregisseur und -produzent ist, in dieser Anstalt auf.

Er scheint sich dort wohl zu fühlen, denn er tut alles, um die Klinik nicht verlassen zu müssen und versucht wieder krank zu werden.

Seine Nichte, die sich im Laufe der Geschichte als extrem und exzentrisch heraus stellt, unterbreitet ihm einen Vorschlag.

Sie wolle mit Freunden einen Dokumentarfilm drehen und bräuchte dafür seine Unterstützung. „Man muss die Augen schließen, anstatt sie auf u machen.“,

antwortet er auf ihre Frage, ob er nicht Lust habe, wieder einen Film zu drehen.

Der leicht zerzauste und scheinbar verwirrte Mann (Godard spielt selbst den Onkel) hat schon länger keinen Film gedreht, doch willigt letztendlich ein

Er scheint die junge Frau, gespielt von Maruschka Detmers, zu begehren. Er berührt ihre Lippen und versucht ihr näher zu kommen. Sie wimmelt ihn jedoch ab.

In der nächsten Szene sehen wir einen jungen Polizisten, der an einer Tür steht und eine Frau mit dem Gewehr droht. Sie überwältigt ihn und Komplizen von ihr stürmen das Gebäude. Es scheint sich um eine Bank zu handeln.

Immer wieder wird geschossen. Der junge Polizist versucht die Räuber zu erschießen und andersrum. Dabei liegen immer wieder unschuldige Menschen tot auf dem Boden oder sitzen auf Stühlen. Oft handelt es sich bei diesen um ein Paar, die noch im Tod ihre Hände halten. Eine Putzfrau wischt dabei

seelenruhig und vollkommen entspannt das Blut der Erschossenen weg. Auch einen

älteren Herren, der unberührt in einem Sessel eine Zeitung liest, während um ihm herum Menschen mit Waffen und Gewehren rennen und Schüsse

aufeinander abfeuern, scheint die ganze Situation nicht allzu sehr zu bewegen.

Ein weiterer Mann im Trenchcoat hockt unbeeindruckt auf dem Boden, als der Polizist an ihm, mit dem Gewehr in der Hand vorbei schleicht, Tote um ihn liegen und Kinder schreien.

Letztendlich gelingt es dem jungen Mann eine junge Frau zu stellen.

Sie stürzen sich beide auf die am Boden liegende Waffe. Kurz darauf küssen sie sich leidenschaftlich. Es ist Carmen, die noch eben ihren Onkel in der Klinik besucht. Der Mann gibt sich als Joseph zu erkennen und die beiden fliehen zusammen. Er fesselt sie, damit ihr Szenario nicht auffliegt. Danach sehen wir wiederum das tobende Meer und sich einfädelnde Autos.

Auf der Flucht halten die beiden an, weil sie die Toilette aufsuchen muss. Er geht mit ihr auf das Männerklo, während ein dicker Mann neben ihnen steht und nichtssagend ein kleines Glas mit den Fingern leer leckt.

Carmen und Joseph erreichen schließlich ein Haus am Atlantik. Onkel Jean hat es der jungen Frau zur Verfügung gestellt, da er sich zur Zeit in der Nervenklinik befindet. Zwischen den beiden entwickelt sich eine abstruse Beziehung. Er verfällt ihr



(Quelle: [www.ojoespejo.blogspot.com](http://www.ojoespejo.blogspot.com))

immer mehr und sie scheint mit ihm zu spielen. Ein Hin und Her der Gefühle entsteht. Auf Kleidung wird gerne verzichtet. Immer wieder ist das Meer zu sehen, untermalt von einem Streicherquartett, das Beethoven spielt. Die Musiker sagen jedoch nichts. Sie werden ab und an nur eingeblendet und man hört etwaige Verbesserungsvorschläge.

Während des Aufenthaltes im Haus erzählt Carmen Joseph von ihrem eigentlichen Plan.

Der Film, den sie vorgab mit Freunden drehen zu wollen, ist Tarnung für einen Überfall. Sie wollen einen Industriellen entführen und Onkel Jean und der Dreh sollen als Vorwand herhalten.

Der junge Mann jedoch macht sich eher Sorgen um seine Zukunft, da er sich ja rechtswidrig verhalten hat.

Schließlich wird er von seinen Kollegen aufgegriffen und festgenommen. Carmen jedoch bleibt unentdeckt.

Ihm wird der Prozess gemacht. Ein Urteil können wir nur schlussfolgern, da er sich nach diesem Prozess und längerer Trennung von Carmen letztendlich ihr und ihren Gefolgsleuten anschließt.

Doch die Beziehung zwischen den beiden hat sich in der Zwischenzeit verändert. Während er sich noch sehr stark zu ihr hingezogen fühlt, meidet sie ihn mittlerweile. Sie sucht die Distanz und er versucht krampfhaft die verloren gegangene Leere wieder herzustellen.

Das Finale des Films ist eine geplante Entführung des Industriellen. Nichts ahnend hat Onkel Jean ein Team und ein Set auf die Beine gestellt, um den angesprochenen Dokumentarfilm zu drehen.

Carmen und ihre Komplizen setzen ihren Plan in die Tat um.

Wieder fallen Schüsse. Wieder halten Tote ihre Hände. Doch auch Josephs Kollegen sind vor Ort. Sie haben Wind bekommen vom Plan und sind nun

Zuschauer, wie sich die Lage zwischen Carmen und Joseph zuspitzt, denn beide halten Waffen auf den jeweils Anderen.

Schlussendlich stirbt Carmen. Joseph hat sie erschossen.

„Wie nennt man das, wenn jeder alles verpfuscht hat, wenn alles verloren ist, aber der Tag beginnt und man atmet trotzdem?“ So lautet der letzte Satz von Carmen. Ein Page antwortet: „Es ist die Morgenröte, Mademoiselle.“

## 5. 2 Bildsprache und filmische Einschätzung

„Prénom Carmen“. Das ist der Originaltitel des Films von 1983.

Das Drehbuch für diesen Film schrieb seine spätere Lebenspartnerin aber es wirkt auch eher improvisiert.

Betrachtet man das Werk unter diesem Gesichtspunkt, scheint das Gefühl der Improvisation bestätigt zu sein, auch wenn in einigen Quellen eine Autorin (Seine derzeitige Lebenspartnerin) angegeben wird.

Eine möglichst klare und gut durchdachte Inhaltsangabe zu „Vorname Carmen“ zu schreiben, viel mir schwer. Eine klare Struktur zu erkennen ebenso. Neben der Bezeichnung „Krimi“ wird er auch als „Groteske“ betitelt, was voll und ganz zutrifft.

Zu Beginn des Films, der offenbar noch einmal nachträglich geschnitten wurde, wird der „Goldene Löwe“, den der Streifen bei den Filmfestspielen von Venedig gewann, eingeblendet und Godard verweist selbst auf die Auszeichnung und das in ziemlich monotoner Art.

Er liebt die Philosophie und gilt als großer Fan und Bewunderer Sartres.

„Ich habe nicht studiert aber ich weiß auch, dass die Welt nicht den Unschuldigen gehört.“

Ein durchaus deprimierendes und negatives Weltbild, dass uns in diesem Moment präsentiert wird und eine Vorhut auf spätere Entwicklungen.

Durch den gesamten Film ziehen sich Bilder, die Rahmen für die Handlung bilden.

Sie gehören nicht zur eigentlichen Geschichte und sie treiben sie auch nicht voran. Sie sind einfach ästhetische Eckpfeiler, die eine unterschwellige Botschaft mit sich bringen.

Es werden sich einfädelnde Autos und ein brausendes Meer an der Küste gezeigt. Auf die Bedeutung dieser Bilder gehe ich später ein.

Kurz darauf sehen wir ein Mädchen bzw. eine junge Frau, die auf ihrer Geige spielt. Ein weiteres dieser Bilder, das die Handlung umrahmt. Godard ist ein Kunstliebhaber. Alles Kreative begeistert ihn. Filme, Musik, Literatur, Philosophie etc. Oft finden sich in seinen Filmen Hinweise und Anlehnungen an Künstler oder deren Erzeugnisse, die ihn persönlich begeistern. „Vorname Carmen“ ist dabei keine Ausnahme.

So spielt das Streicherquartett, dass immer wieder auftaucht, Stücke von Beethoven und untermalt damit die Bilder, wie u.a. auch das rauschende Meer.

Während das Mädchen spielt, erfolgt auf tonaler Ebene ein starker Bruch.

Enden die Töne der Geige, erfolgt sofort, ohne Übergang, der nächste Ton. Dieser starke tonale Sprung taucht noch öfter im Film auf.

Auf visueller Ebene gibt es nicht weniger Brüche.

Nach den stimmungsvollen Bildern des Anfangs sehen wir eine Großaufnahme einer Frau.

Eine Totale, wie sie im klassischen Kino zu Beginn dazu verwendet wird, um die Handlung und den Ort der Geschichte einzuführen, gibt es hier nicht.

Von Traditionen hielt Godard ja nie besonders viel.

Nach und nach wird mittels der Einstellungen deutlich, dass es sich um eine Nervenheilanstalt handelt. Insassen geben Laute von sich und verhalten sich dementsprechend.

Kurz darauf sehen wir einen Mann von hinten. Seine Haare sind wüst und in der Mitte kaum noch vorhanden. Er befindet sich in einem sterilen Raum. Seine Hände tasten alles ab. Die Tischlampe, das Bett, das Fenster, den Schrank, den Tisch, einfach jede Kleinigkeit. Abschließend gehen seine Abtastungen auch auf ihn selbst über.

Im nächsten Bild sitzt er vor einer Schreibmaschine.

Nur Menschen, für die das Schreiben einen wichtigen Teil des Lebens ausmacht, besitzen eine und nehmen sie extra mit in eine Anstalt.

Er hat seine auf einem kleinen Tisch vor sich stehen. Seltsamerweise wackelt die Kamera in dieser doch bewegungsarmen Szene sehr stark und das Bild ist unscharf. Sie bewegt sich relativ rhythmisch von oben nach unten.

Dann auf einmal scheint es, als ob der begnadete Kameramann Raoul Coutard, der Godard seit seinem ersten Film begleitet, sich allmählich fängt und das Bild wird stabil und scharf.

Auch nach mehrmaliger Betrachtung und Grübelelei fällt mir kein Grund ein, wieso man dieses Mittel verwendet aber das ist bei Filmen von den beiden öfter der Fall...

Eine Schwester besucht ihn. Aus dem Dialog geht hervor, dass der wirr wirkende Mann gerne in der Klinik bleiben würde. Es gefällt ihm offensichtlich dort, denn er sucht nach einer Krankheit, die ihm ein Bleiben ermöglicht. Dabei scheut er auch keine obszönen Äußerungen.

„Wenn ich Ihnen den Finger in den Arsch stecke, steigt das Fieber.“, sagt er offen und direkt zur Schwester.

Brüskiert darüber starrt sie ihn an und verlässt das Zimmer.

Der Mann versinkt kurz in Gedanken und äußert seinen Unmut über die Reaktion der Dame: „Heutzutage macht man nie das, wozu man Lust hat.“

Ein Satz der mich auch jetzt im Nachhinein noch immer zum Lachen bringt...

Kurz darauf wird er von einer jungen Dame besucht. Die beiden kennen sich gut. Sie ist seine Nichte.

Erstmals erfahren wir, dass der alte Mann Jean heißt und ein bekannter Regisseur und Produzent ist. Tatsächlich ist es Godard selbst, der den Onkel Jean mimt und man sieht ihm an, dass er Freude an dieser Darstellung hat.



Er berührt ihre Lippen.  
Begehren scheint er für sie  
zu empfinden, doch sie  
nimmt seine Finger prompt  
von sich.  
Stattdessen fragt sie ihn, ob  
er nicht Lust habe,  
wieder einen Film zu  
machen.

Die Einstellungsgrößen sind  
währenddessen sehr nah und  
das Licht ist äußerst natür-

lich. Man könnte die Sterilität einer solchen Einrichtung auch durch grelles, helles und weißes Licht bzw. Überbeleuchtung darstellen, doch Onkel Jean fühlt sich wohl dort. Demzufolge ist auch das Licht eher warm und behaglich gehalten.

„Man muss die Augen schließen, anstatt sie auf zu machen.“, antwortet er auf ihr Anliegen. Auch dieser Ausspruch ist äußerst negativ und vermittelt keinen zuversichtlichen Aspekt.

Sie will mit Freunden einen Dokumentarfilm drehen und ihren Onkel dafür gewinnen. Dieser murren zwar ein wenig, stimmt dann aber doch dem Vorhaben zu. Mit der nächsten Szene verlassen wir die Anstalt und befinden uns an einem anderen Ort. Wir sehen einen jungen Mann in Uniform, der ein Gewehr trägt. Offensichtlich ist er Polizist und scheint ein wichtiges Gebäude zu bewachen, sonst wäre er nicht so bewaffnet. Der Mann hat leuchtend orange Haare.

Jacques Bonaffé spielt den Polizisten.

Eine junge, ziemlich korpulente Frau spricht ihn an. Sie fragt ihn seltsamerweise nach einem Autogramm, doch er stößt sie vehement von sich und richtet sein Gewehr auf sie. Er wirkt sehr impulsiv und jähzornig.

Die Kamera filmt das Ganze aus dem Inneren des Gebäudes. Dabei wird in einer Totale der Ordnungshüter an der Tür stehend gefilmt.

Irgendwie gelingt es der Frau doch ihn zu überwältigen und mehrere bewaffnete Menschen stürmen das Gebäude. Es handelt sich um eine Bank, die sie ausrauben wollen. Schüsse sind zu hören.

Beim erstmaligen Betrachten des ganzen Ablaufes in dieser Szene kam mir das Ganze so wirr vor, dass ich keine Ahnung hatte, warum jetzt auf einmal Schüsse fallen.

Im Kontrast dazu zeigt uns Godard zwischendurch die Musiker. Sie sitzen fernab des Geschehen und spielen ihre Noten. Friedfertiger im Vergleich zum Überfall und den Schüssen geht es kaum.

Spielende Hundewelpen wären womöglich noch einen Hauch friedlicher...

Schnitt auf das Gebäude. Zwei tote Paare liegen auf dem Boden. Sie halten aber noch immer ihre Hände. Die Angreifer scheinen auch wahllos Zivilisten zu töten.

„Ich habe nicht studiert, doch ich weiß auch, dass die Welt nicht den Unschuldigen gehört.“

Einen optischen Beleg für diese Aussage bekommen wir in dieser Szene geliefert.



Der junge Mann, der sich später als Joseph zu erkennen gibt, schleicht dabei wachsam und Ausschau haltend durch den Korridor und an den Leichen vorbei.

Ein Mann im Trenchcoat, der noch nicht erschossen wurde, hockt auf dem Boden.

Man würde meinen, fallen Schüsse um mich herum, suche ich schleunigst das Weite oder zumindest Deckung, um mich zu schützen. Ihm scheint das vollkommen egal zu sein. Er sieht es gelassen.

Links auf dem Boden, versteckt sich eine Familie mit ihren zwei Kindern unter einem Tresen. Als sich Joseph auf selbigen kniet, um auf die Bewaffneten zu schießen, wirkt das Geschrei und der Moment des Schrecks im Augenblick des Schusses bei den Kleinen so real, dass man meinen könnte, Godard habe tatsächlich einen Schuss abfeuern lassen.

Der Mann im Trenchcoat ist nicht der Einzige, an dem die Schießerei vorbei zu gehen scheint. Auf einem Sessel sitzt ein älterer Herr.

Während um ihn herum die Räuber und Joseph umher laufen und gegenseitig Schüsse aufeinander abfeuern, liest er seelenruhig seine Zeitung.

Ab und zu hebt er seinen Blick und betrachtet argwöhnisch diejenigen, die seinen Moment der Stille und des Friedens stören.

Spätestens jetzt wird einem klar, wieso der Film als Groteske eingestuft wird.

Eine klare Struktur lässt sich in der gesamten Szene nicht erkennen. Menschen rennen umher, ab und an wird geschossen. Wir wissen nicht, was sie dort suchen und woher sie kommen. Die Einstellungen sind dabei fest. Handkamera oder Bewegungen finden nicht statt. Wir betrachten das absurde Geschehen aus einer stabilen, totalen Perspektive.

Wir fühlen die Situation nicht mit, sondern beobachten sie.

Um noch mehr die Verwüstung und Zerstörungswut zu verdeutlichen sehen wir in einem Bild ein totes Paar auf dem Boden liegen. Der Flur ist von ihrem ausströmenden Blut getränkt und um die beiden herum, hat sich eine Lache gebildet. Eine Putzfrau kommt von links ins Bild. Ihr Ausdruck ist emotionslos. Sie hat ihren rollenden Eimer und einen Mopp dabei.

In aller Ruhe wischt sie das Blut auf. Jedoch tut sie das nicht ganz, sondern verwischt es eher.

Wir hören weiterhin Schüsse im Hintergrund.

Einige Menschen sitzen bei dieser kuriosen Situation sicher verwundert vor dem Bildschirm oder der Leinwand.

Unser Gerechtigkeitsgefühl und Sicherheitsbedürfnis würden uns anders reagieren lassen, als Godard es mit dieser Teilnahmslosigkeit der Beteiligten zeigt.

Ich habe mich gefragt, wieso der französische Regisseur diese Szenen mit dieser Absurdität ausschmückt.

Teilnahmslosigkeit war gerade mein Stichwort. Tagtäglich sterben tagtäglich Menschen weltweit durch Anschläge, Überfälle etc.

Oft sind Unschuldige, wie auch hier zu sehen unter den Opfern. Uns lässt diese Nachricht, ob sie in unserer unmittelbaren oder in einer uns fernen

Umgebung stattfindet kurz aufhorchen. Wir sind für einen Moment betroffen, widmen uns dann aber doch wieder unserem Alltag, unseren Gewohnheiten.

Was ja auch nicht verwerflich ist, denn würden uns solche Nachrichten, die eine solche Tat beinhalten, jedes Mal zu Tode betroffen, hätten wir wohl kaum noch Freude im

Leben. Wir könnten uns nicht mehr auf das Positive konzentrieren, wie es ja auch sein soll.

Womöglich wollte Godard dieses Phänomen mit diesen Bildern verdeutlichen.

In seinen Filmen bezieht Godard meist Stellung. Oft thematisiert er in seinen Werken einen politischen oder sozialen Brennpunkt, der ihm selbst sehr am Herzen liegt und der ihn beschäftigt.

Wenn ich eins während der ganzen Recherche über diesen Mann gelernt habe, so ist es die Tatsache, dass man seine Absichten als Außenstehender nie auf Anhieb definieren kann.

Alle seine Filme unterscheiden sich in bestimmten Punkten voneinander und jeder von ihnen steht für sich selbst.

Das macht eine eindeutige Einordnung dieser Bilder so schwer. Vor allem, weil in „Elf Uhr Nachts“ z. B. Anna Karina und Jean- Paul Belmondo ebenfalls seelenruhig zwischen Toten und einem riesigen Waffenarsenal umher gehen und dieser Film ist ähnlich kurios und undurchsichtig.

Die andere Frage, die sich mir stellt: Wieso erschießen die Eindringenden Unschuldige?

Bei einem normalen Überfall, wie z.B. einer Bank, versuchen die Räuber doch so wenig Aufsehen wie möglich zu erregen. Schließlich kommt man, sollte man denn letztendlich doch gestellt werden, mit einer Anklage wegen Raub und Diebstahl doch schadloser davon, anstatt im Falle Totschlag oder Mord.

Als Angreifer muss ich also abgebrüht sein, wenn ich den Tod Unschuldiger in Kauf nehme oder ihn sogar heraufbeschwöre.

Wer also nimmt das in Kauf?

Terroristen.

Menschen die aufgrund eines ideologischen Zieles alles andere außer Acht lassen und mögliche Konsequenzen der Botschaft und dem Zeichen, das sie mit einer entsprechenden Tat setzen, unterordnen.

Eine mögliche Deutung der Geschehnisse wäre somit diese, dass die Einbrecher so skrupellos sind, dass sie Unbeteiligte töten, um ein bestimmtes Ziel zu verfolgen.

Der Film erschien 1983. Eine Zeit in der der Terror vor allem gegenüber der westlichen Welt und der USA als ihr Repräsentant rapide zunahm.

Will Godard also womöglich auf dieses Thema hinweisen?

Es würde zumindest zu seinem Charakter und seinen bisherigen Werken passen, dass er sich nun auf ein neues, weltpolitisches Dilemma fokussierte.

Die Szene endet an einer Treppe. Joseph schießt einen Mann an, der verwundet aus dem Bild torkelt. Eine Frau kommt die Treppe herunter gelaufen und er schießt auf sie. Sie erwidert das Feuer. Letztendlich kommt es zum Showdown. Er hat keine Munition mehr und sie hält ihre Waffe auf ihn. Sie drückt ab. Doch ihr Magazin ist leer. Beide stürzen sich auf eine Waffe, die einige Meter entfernt von ihnen liegt.

Godard und sein Kameramann Raoul Coutard bleiben ihrem ästhetischen Stil treu. Auch diese Inszenierung wird uns in einer Totalen präsentiert.

Wir verlassen auch hier unsere vermeintlich unbeteiligte Beobachterperson nicht. Erst als beide sich auf die Waffe stürzen und sie auf ihm liegt, springen wir in eine nahe Einstellung.

Die beiden raufen weiter miteinander.

Ein Schnitt hat mich während dieser Rangelerei verwirrt. Zuerst sehen wir frontal, wie sie auf den kriechenden Joseph springt und dann springt die Kamera noch einmal und wir sehen die gleiche Aktion noch einmal von hinten.

Warum wiederhole ich eine Szene, wenn sie nicht eine gewisse Bildgewalt oder eine bestimmte Aussagekraft hat?

Das obliegt sicher der Entscheidungsgewalt und der Vision des Regisseurs. Für mich macht der Schnitt in diesem Moment keinen Sinn.

Sie liegen aufeinander. Erst jetzt erkennen wir die Frau. Es ist Carmen.

Die junge Dame, die noch in der Szene zuvor ihren Onkel in der Nervenheilanstalt besuchte.

Plötzlich küssen sie sich innig. Sie fallen übereinander her.

Auch wenn Hingabe und Leidenschaft uns in einigen Momenten unseres Lebens überraschen und sprunghaft auftauchen, wirkt dieses Arrangement auf mich konstruiert. Womöglich liegt das auch an der Tatsache, dass ich mich nicht in ihre Lage versetzen kann.

Zwei Menschen, die sich so eben noch töten wollten, liegen sich schmusend in den Armen.

Die Leidenschaft geht seltsame Wege. Sie lässt sich nicht steuern. Manche Menschen suchen den Nervenkitzel, doch für mich wirkt dieser Moment einfach zu absurd.

Was aber wiederum in die gesamte Szenerie passt.

Als Abschluss der skurrilen Szene, die auch teilweise schwer zu greifen und zu verarbeiten ist, sehen wir die Putzfrau, wie sie Blut verwischt.

Ein passendes Ende eines abstrakten Gebildes, was mich wiederum zum



(Quelle: [www.filmsdefrance.com](http://www.filmsdefrance.com))

Schmunzeln aber auch zum Stirnrunzeln brachte. Im Ganzen ist diese Szene schon sehr wirr. Sie wirkt in gewissem Maße auch konstruiert.

Godard sagt selbst, er wollte eine Oper („Carmen“) neu inszenieren und in die Gegenwart bringen.

Das ist ihm in der Szenenfolge jedenfalls gelungen.

Als optischer Übergang wird wiederum das Bild mit den sich einfädelnden Autos verwendet.

Danach sehen wir erneut das aufbrausende Meer.

Inhaltlich stellen diese Bilder einen Cut dar. Ein Teilstück ist beendet, das Nächste folgt.

Ich habe lange gegrübelt, wofür die Autos stehen können.

Wir sehen in einer leichten Draufsicht Autos, die sich auf einer Landstraße oder einer Autobahn nachts dem bereits fließenden Verkehr einordnen. Der flüssige Verkehr bildet eine Masse, in welche sich andere Verkehrsteilnehmer eingliedern. Es könnte auch eine Metapher sein, die man auf die Gesellschaft bezieht.

Um nicht ausgegrenzt zu werden und ein Teil der Masse zu werden, muss sich jeder den gesellschaftlichen Gepflogenheiten anpassen und unterordnen, um eine Harmonie zu gewährleisten. Sowohl die eigene als auch die kollektive.

Kommt man nun wieder auf den Punkt des Terrorismus zurück, so wird einem eins bewusst. Terroristen akzeptieren bestimmte Aspekte einer Gesellschaft nicht. Sie wehren sich gegen sie. Vor allem mit Androhung und Anwendung von Gewalt. Sie sind diejenigen, die sich nicht in die Masse eingliedern. Die sich einfädelnden Autos sind also ein Symbol für die Gesellschaft.

So in etwa kann man dieses Bild deuten.

Dann haben wir noch das Meer.

Wir sehen kein ruhiges Meer. Es ist stürmisch, von starkem Wellengang und Wind gezeichnet.

Wenn man die Autos als Makrokosmos, als Symbol für die Gesellschaft betrachtet, so kann man das Meer als Mikrokosmos der Beziehung zwischen Carmen und Joseph betrachten.

Im darauffolgenden Handlungsstück finden wir die Parallele zu diesem Bild.

Als die beiden leidenschaftlich auf dem Boden lagen, beschließen sie zusammen zu flüchten. Joseph macht sich also zum Komplizen und missachtet die Dienstpflichten eines Polizisten. Er fesselt sie an sich selbst, um die Echtheit des Szenarios zu gewährleisten. Die beiden flüchten in einem Auto. Auf der Flucht machen sie an einer Haltestelle Rast.

Carmen muss zur Toilette und Joseph, der mit ihr noch immer verbunden ist, begleitet sie. Die beiden wirken stürmisch. Auf dem WC angekommen, lässt sie die Hosen runter.

Ungeachtet dessen steht ein fremder Mann ihnen gegenüber. Er steht vor einer Wand und hat ein kleines Glas in der Hand, dessen Inhalt man nicht genau erkennt. Mit seinen Fingern schleckt er es wortlos aus. Er mustert die beiden Fremden kurz, doch widmet sich schleunigst wieder dem Essen.

Niemand der drei sagt auch nur ein Wort. Alle nehmen die überaus seltsame Situation hin.

In wie weit diese Szene die Handlung voran treibt, ist mir bis heute verschlossen geblieben. Ein komisches Bild, bei dem ich mich immer wieder frage (Mal wieder aufs Neue muss man sagen), was Godard sich dabei dachte. Ein weiteres Element im Film, was Teilnahmslosigkeit am Geschehen widerspiegelt.

Die beiden steigen wieder ins Auto. Nach der Bemerkung von Godard selbst, bezüglich seines Fingers im Hintern der Schwester in der Anstalt, folgt nun wieder eine ähnliche Bemerkung.

„Sie haben vielleicht einen tollen Busen.“, entgegnet Joseph der jungen Carmen.

Diese Aussagen sind so unvorbereitet und spontan formuliert, dass sie einen einfach zum Lachen bringen.

Ihre Fahrt endet kurz darauf und die beiden kommen in einem Haus an der Atlantikküste an. Onkel Jean hat es kurzerhand zur Verfügung gestellt, da er es selbst ja gerade nicht benötigt und in der Klinik offensichtlich wohler fühlt.

Die Zeit, die die beiden im Haus verbringen, war für mich sehr schwierig zu verfolgen.

Ich rechnete damit, dass Godard in diesem Film womöglich eine Anspielung auf die alte Geschichte der Oper „Carmen“ von Jacques Bizet im Sinn hatte, doch das Spiel von

Frau Detmers und Herr Bonnafé wirkt für mich so theatralisch und so konstruiert, sowie improvisiert, dass ich keine Verbindung zu ihnen aufbauen kann.

Ich mag die Beziehung der beiden nicht. Sie führen eine leidenschaftliche Beziehung, die nicht vorher zu sehen und sehr stürmisch ist. Wie die Wogen des Meeres.

In einem Moment sagt sie ihm, er solle machen, dass er weg kommt, um ihn kurz darauf aufzufordern, sie anzumachen.

Pure Impulse. Das ganze wirkt so spontan, dass die Improvisation spürbar ist. Doch ich mag diesen Moment nicht. Ich fühle mich wie im Theater. Das soll nicht bedeuten, dass ich ein Feind des Theaters bin, doch ich bekomme kein Gespür für die Verbindung, die die beiden haben. Dazu mag ich das Spiel der beiden nicht. Es wirkt übertrieben und dadurch kann ich mich nicht in ihre Lage versetzen.

Ich habe mich durch diese Bilder gequält. Für mich waren sie nicht schön anzusehen.

Bildlich gesehen gibt es hier keine monotone Linie.

Die Einstellungsgrößen wechseln von weit, zu nah. Der Raum wirkt hell und weit.

Aufgrund des einnehmenden Spiels der beiden Schauspieler nimmt man die Requisiten, sprich das Drumherum kaum wahr. Die Tonbrüche, die auch zu Beginn des Films auffällig waren, tauchen hier verstärkt auf. Carmen redet, wird dann abrupt unterbrochen und vom Rauschen des Meeres übertönt.

Mal sehen wir, wie sie redet, doch stattdessen hören wir angesprochenes Rauschen oder klassische Musik von van Beethoven.

Die Bildsprache unterstützt die Handlung sehr gut. Man kann ihr kaum folgen. Die Wirren der aufkeimenden Gefühle dominieren. Dazu das tobende Meer, was als Symbol für die Beziehung der beiden steht.

Man fühlt sich teilweise vor den Kopf gestoßen. Dem Ganzen zu folgen, ist sehr schwer.

Als Joseph am Tisch sitzt und Carmen neben ihm mit Shirt aber ohne Bekleidung untenrum steht, sodass wir ungeniert ihre Schamhaare zu Gesicht bekommen, erzählt sie ihm von ihrem Plan.

Sie habe ihren Onkel gebeten, einen Film auf die Beine zu stellen, den sie mit Freunden drehen will. Tatsächlich ist dies aber nur Tarnung für die Entführung eines Industriellen, die sie mit ihren Komplizen plant. Eine klassische Methode von Terroristen oder Erpressern.

Joseph scheint diese Idee jedoch nicht wirklich zu berühren. Er ist eher darüber besorgt, dass er sich strafbar gemacht hat und womöglich bald dafür verurteilt wird.

Durch die Gefühlsduselei mischt sich wiederum das Bild der musizierenden Streicher. So plötzlich dieser Zwischenschnitt auch immer ist, so gut tut er in diesem Fall. Der Zuschauer kann durchatmen und bekommt wohlklingende Musik präsentiert.

Eine willkommene Auflockerung in diesem Augenblick.

Kurz darauf tauchen tatsächlich Polizisten vor dem Haus auf und führen den jungen Mann ab. Seine Angst war also berechtigt. Carmen bleibt jedoch verschont.

Ihm wird der Prozess gemacht. Der Gerichtssaal ist in einem penetranten Weiß gehalten, was einfach komplett in die Augen sticht. Joseph steht mit gesenktem Kopf vor der Anklagebank und die Einstellungen sind typisch für einen juristischen Prozess, wie wir ihn aus vielen Filmen kennen. Auffällig viele

Einstellungen zeigen uns das Profil des Mannes.

Für mich symbolisiert dieses ästhetische Mittel immer die Zwiespältigkeit des Angeklagten.

Was ja in diesem Fall auch zutreffend ist.

Joseph wirkt schüchtern. Er scheint so, als könne er keiner Fliege was zuleide tun. Nur seine leidenschaftlichen Gefühle zu Carmen scheinen ihn dazu getrieben zu haben.

Dazu kommt die Tatsache, dass er Polizist ist und als Gesetzeshüter noch eine vermeintlich größere Achtung vor der Justiz hat, als womöglich andere Personen.

An sich wirkt der Prozess wie eine Proklamation. Der Anwalt und die Staatsanwältin reden so verworren und ideologisch, dass ein Verständnis kaum möglich ist.

Wir erfahren auch nicht das endgültige Urteil, sondern sehen wiederum das musikalische Quartett und hören im Hintergrund Möwen, sowie die Stimmen aus dem Gerichtssaal.

Joseph hat einer Verbrecherin zur Flucht verholfen und soll nun bestraft werden. In welcher Form und in welchem Ausmaß ist dabei zweitrangig.

Tatsächlich ist das Urteil für die weitere Handlung auch von keiner größerer Bedeutung.

Seit längerer Zeit sehen wir nun wieder Onkel Jean, den Filmregisseur.

Er ist aus der Anstalt raus und trifft sich mit einem Komplizen seiner Nichte in einem Café.

Dieser teilt ihm mit, dass der geplante Drehort am Meer nun in ein Hotel der Pariser Innenstadt verlegt wird. Den wirren Mann scheint dies nicht sonderlich zu bewegen. Er freut sich darauf, seit langer Zeit mal wieder einen Film zu drehen.

Das Gespräch zwischen den beiden wirkt ebenfalls improvisiert.

Godard hat Gefallen dabei, diese Rolle zu spielen. Er scheint sich selbst auf die Schippe zu nehmen.

Er wirkt so in seiner Gedankenwelt verloren, dass sein Gesprächspartner irrelevant wird.

Ein weiterer Moment zum Schmunzeln ergibt sich, als der junge Mann die Szene verlassen will und Jean ihn mit den Worten: „Hey, Ihr Text ist noch nicht zu Ende.“ zu sich bittet.

Die komödiantischen Elemente des Films sind so surreal, wie der gesamte Film und die Handlung an sich fernab jeglicher Realität sind, dass man aufgrund dieser Skurrilität und der paradoxen Situation einfach lachen muss.

Joseph und Carmen sind mittlerweile wieder vereint. Beide befinden sich nackt in einem Hotelzimmer. Doch bei ihr scheint die Trennung Verfremdung bewirkt zu haben. Die perplexen Leidenschaft, die die beiden noch vor kurzem miteinander verband, ist dahin.

Sie scheint sich nicht mehr für ihn zu interessieren. Er jedoch sucht ihre Nähe. Auf ein intimes Moment wird auch in dieser Szene nicht verzichtet.

„Ist dein Arsch sauber?“, fragt er sie. „Und wenn ich dir meinen Finger rein stecke?“, schiebt er gleich hinterher.

Onkel Jean wollte ja bereits der Schwester seinen Finger in den Hintern stecken und war enttäuscht, als diese ihm sein Vergnügen nicht gönnte.

Der Finger im Po ist also ein wiederkehrendes Element im Film...

Joseph und Carmen streifen durch ihr Hotelzimmer. Dabei scheint er ihr zu folgen und sie vor ihm zu flüchten. Sie verweigert ihm nicht nur den physischen Kontakt, sie provoziert ihn auch noch verbal und zeigt somit ihr fehlendes Interesse ihm gegenüber. Carmen wirkt in diesem Moment, wo sie im Slip durch das Zimmer geht, sehr



verführerisch und attraktiv. Das (Quelle: [www.toutlecine.com](http://www.toutlecine.com))

macht ein Widerstehen für den jungen Polizisten natürlich nur noch schwerer. Krampfhaft versucht er die Nähe zu ihr wiederherzustellen. Sei es auf dem Bett, als er versucht ihr den Slip zu entreißen, sei es unter der Dusche, nachdem sie versucht den Pagen mit

unter die Dusche zu nehmen, er ihn jedoch verscheucht, sich nackt zu ihr stellt und sich verzweifelt einen runter holt. Sie zeigt ihm die kalte Schulter.

Sei dies nicht schon genug erntet er von ihren Freunden und Komplizen, die ihre Waffen pflegen, ebenso Abweisung.

Joseph wird in die Ecke gedrängt. Visuell wird dies dadurch deutlich, dass der Fokus der Kamera nun deutlich mehr auf ihm liegt. Der Zuschauer soll seine Verzweiflung spüren. Gehäuft tauchen nahe Einstellungen von ihm auf, um seine Verzweiflung zu zeigen.

Kaum war er aufgrund des Prozesses für einen gewissen Zeitraum von ihr getrennt, hat sie sich von ihm abgewandt.

Hier ist auch die Parallele zu der Handlung der Oper „Carmen“ zu erkennen.

In dieser Geschichte ist Carmen eine wunderschöne Frau, die von Männern umringt ist, doch sie umgarnt denjenigen, der sich nicht für sie interessiert: den Seerganten José.

Dieser verliebt sich mit der Zeit in Carmen und muss aufgrund eines Verbrechens für gewisse Zeit ins Gefängnis. Als er frei kommt, sucht er seine Angebetete, doch diese hat das Interesse an ihm verloren.

Eine moderne Interpretation des klassischen Stoffes ist „Vorname Carmen“ somit.

Der Höhepunkt der Handlung ist der vermeintliche Dreh des Films.

Onkel Jean befindet sich am Set. Sein Team hat er zusammen gestellt und scheint vollkommen entspannt, wie in all seinen Szenen.

Joseph taucht am Türrahmen auf. In einer Nahaufnahme sehen wir den Frust und die Trauer über den Verlust seiner Geliebten Carmen.

Nun ergibt auch die Offenbarung Sinn, die sie ihm im Haus ihres Onkels machte.

„Wenn du mich liebst, bist du verloren.“, sagte sie ihm, während die Kamera sie von unten porträtierte, was ihr in diesem Augenblick eine übermächtige Stellung verlieh.

Carmen erwidert seine Gefühle nicht. Sie meidet ihn.

Sie und ihre Freunde zücken ihre Waffen und wollen ihren Plan in die Tat umsetzen.



Nachdem uns die Kamera in mehrmaliger Großaufnahme denjenigen zeigte, den sie entführen wollen, fallen nun wiederum Schüsse.

Erstmals ist das musikalische Quartett, welches die Handlung die ganze Zeit begleitete, in der eigentlichen Handlung integriert.

Das verstärkt den Eindruck, dass es sich um eine moderne, filmische Oper handelt, die sich nun dem Gipfel nähert.

Doch dieses Mal ist auch die Polizei zur Stelle. Sie hat Wind vom Plan bekommen. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat sie Joseph auf diese Fährte geführt, als er merkte, dass Carmen seine Hingabe nicht erwidert.

Eine Schießerei bricht aus. Wieder sitzt ein totes Paar am Tisch und wieder kommen Unschuldige zu Schaden und wieder halten sie auch noch im Tod ihre Hände.

Dieses Mal wechselt die Kamera jedoch nicht ständig die Position. In einer Totalen sehen wir das ganze Geschehen. Wir sehen wie Menschen sterben.

Der Schlusspunkt der Geschichte beginnt mit dem Gegenüberstehen von Carmen und Joseph.

Die Polizei beäugt die ganze Situation als teilnahmsloser Beobachter und schaut, welcher von beiden zuerst abdrückt.

„Verliebte sind manchmal so feige.“, lautet ein abstruser Satz eines Polizisten.

Schlussendlich ist es Joseph, der die junge Frau erschießt.

„Wie nennt man das, wenn jeder alles verpfuscht hat, wenn alles verloren ist, aber der Tag beginnt und man atmet trotzdem?“, fragt sie den Pagen, den sie noch eben mit unter die Dusche nehmen wollte im letzten Atemzug.

„Man nennt es die Morgenröte, Mademoiselle.“, antwortet er ihr.

Sie ist sich also ihres chaotischen und extremen Verhaltens bewusst.

In gewisser Weise ist dies auch ein Eingeständnis ihrerseits.

Womöglich hätte sie nicht mit Joseph fliehen sollen, dann wäre ihr Plan vielleicht gelungen und sie wäre noch am Leben aber sie ist eben keine Unschuldige.

Dennoch scheint dies nicht das Ende für sie zu sein. Die Morgenröte deutet auf einen Beginn hin.

Der Dialog zwischen den beiden an der Stelle ist womöglich ein Hinweis auf das Leben nach dem Tod.

Godard, der beinahe in allem eine Botschaft transportiert, würde diese beiden Äußerungen nicht so stehen lassen, wenn er nicht selbst davon überzeugt wäre, dass der Tod nur der Beginn eines neuen Abschnittes ist.

Im Unterschied zu vielen seiner vorigen Filme ist die Kamera hier mehr der Beobachter.

Hat sie die Geschichte sonst voran getrieben und war Teil von ihr, entzieht sie sich selbiger in diesem Film ganz.

„Vorname Carmen“ ist ein seltsamer Film. Er ist schwer verdaulich und voller provokanter, sowie absurder Momente, die aber teilweise mit einer sehr guten, wenn auch absurden Komik belastet sind.

Als Zuschauer merkt man sehr schnell, dass sich dieses Werk fernab jeglicher filmischer Nachvollziehbarkeit und fern jedes Realismus bewegt.

Godard hat mit diesem Film von 1983 wieder einmal eine persönliche Botschaft vermittelt.

Die aufstrebende Bewegung des Terrorismus hat ihm offenbar sehr zu denken gegeben. Er wollte ihr eine filmische Plattform liefern und sie ins Augenmerk der Zuschauer rücken, wie er es schon bei so vielen seiner kreativen Erzeugnisse vorher tat.

„Prénom Carmen“, wie er im Original heißt, ist ein improvisiertes, theatralisches, groteskes und komödiantisches Werk eines der bekanntesten und anerkanntesten Regisseure der Filmgeschichte.

Das täuscht aber nicht darüber hinweg, dass dieser Film sehr schwer zu greifen ist. Es gab Momente, da habe ich es kaum ausgehalten und musste mich zwingen, weiterzusehen.

Ich stehe dem Streifen sehr zwiespältig gegenüber aber dennoch hatte ich meinen Spaß dabei, ihn zu analysieren und zu interpretieren.

## 6. Der Mensch Jean- Luc Godard

Wer ist dieser Mensch, der auszog und nicht nur das französische, sondern gleich die gesamte Kinolandschaft weltweit beeinflusste?

Ich mag solche Formulierungen nicht. Sie erscheint mir wie eine Floskel, die nicht wirklich individuell ist, doch so werden oft solche Analysen und Charakterisierungen von Menschen eingeleitet, die durch ihr Schaffen die Nachwelt prägten.

Diese Formulierung wäre auch hier treffend gewesen, denn Jean- Luc Godard zählt ohne Zweifel zu diesen Persönlichkeiten. Auch wenn er es selbst sicherlich anders sieht.

Passender als die Analyse des Wesens dieses Menschen finde ich jedoch die Frage nach seinem Ziel.

Auch dies gehört sicherlich zu seinem Charakter dazu. Man muss verinnerlichen, was den mittlerweile 80- Jährigen sein ganzes Leben über antreibt, so versteht man ihn und seine Werke wahrscheinlich am besten.

1930 im Winter wird Jean- Luc in Paris geboren. Im Zuge des Einmarsches der deutschen Truppen flieht die Familie nach Nyon in die Schweiz. Dort verbringt der junge Jean- Luc seine Kindheit.

Nach dem Krieg besucht er dann ein Gymnasium in Paris. Im Jahre 1946 lassen sich seine Eltern scheiden.

Noch während der Schulzeit freundet er sich mit dem Kino an. Er besucht den Filmklub „Travail et culture“, der von André Bazin, seines Zeichens Filmkritiker, betrieben wurde. Er hörte sich auch andere Vorträge zum Thema Film an und lernt in dieser Zeit Eric Rohmer und François Truffaut kennen.

Nach der Schule beginnt er ein Ethnologiestudium an der renommierten „Sorbonne“ in Paris. Vorlesungen besucht er allerdings kaum, sondern widmet sich zunehmend seiner filmischen Leidenschaft.

Während des Studiums lernte er auch Jacques Rivette und Claude Chabrol kennen.

Mit 22 wurde er Filmkritiker. Godard, Truffaut, Rivette, Rohmer und Chabrol arbeiteten allesamt unter der Schirmherrschaft von André Bazin, der die „Cahiers du cinéma“ herausgab.

Eine bedeutende Zeit für den jungen Jean- Luc. Er beschäftigt sich immer mehr mit Filmen und setzte sich mit ihnen kritisch auseinander. Dazu kamen die engen, freundschaftlichen Beziehungen, die er mit den anderen Männern pflegte.

1954 ging er dann in die Schweiz. Dort arbeitete er als Bauarbeiter und drehte seinen ersten Film. Der Dokumentarfilm „Operation Beton“ handelt vom Bau einer Talsperre.

1956 drehten Rohmer und Rivette ihre ersten Filme. Godard wirkte dabei jeweils als Assistent mit. Aus der entfachten Leidenschaft heraus, drehte er 1957 seinen ersten eigenen Film.

„Tous les garçons s'appellent Patrick“ heißt der erste Kurzfilm.

Drei Jahre später legte der mittlerweile 30- Jährige sein Spielfilmdebüt vor.

„À Bout de Souffle“ (Außer Atem) sorgte weltweit in der Filmwelt für Aufsehen. Der Film missachtete sämtliche klassischen Traditionen des bildhaften

Erzählens und wurde aufgrund seines bahnbrechenden Stils gefeiert. Bis 1968 folgten eine Reihe anderer Filme, die unterschiedlichen Erfolg hatten. Themen wie Krieg, Prostitution und Gewalt verarbeitet er in diesen Werken. Immer wieder an seiner Seite war der Kameramann Raoul Coutard. Häufig dreht er mit Jean- Paul Belmondo, der durch „Außer Atem“ ein Star geworden war und u.a. auch mit Brigitte Bardot.

Die 68'er- Bewegung beeinflusste Godard sehr. Einen Zwischenfall (Er hatte seinem damaligen Produzenten eine Ohrfeige verpasst, woraufhin dieser dafür sorgte, dass seine Filme nicht mehr in den öffentlichen Verleih kamen<sup>9</sup>) nutzte er, um sich dem kommerziellen Kino abzuwenden.

Geprägt von der Ideologie der Bewegung drehte er ab diesem Zeitpunkt nur noch Filme, die die Probleme des einfachen Mannes und des Proletariats zeigten. Kurz gesagt, er machte Filme für das linke Lager der Bevölkerung.

Ein interessanter kleiner Nebenaspekt in seiner Biografie ist die Tatsache, dass der Stadt Mosambik ihn in dieser Zeit anwarb, um in diesem Land eine Filmindustrie in Gang zu setzen.

1980 betrat er dann wieder die Welt des populären Kinos. Es folgten Filme wie „Prénom Carmen“, „Allemagne neuf zéro“, in dem er sich mit dem Fall des Sozialismus und der deutschen Literaturgeschichte auseinandersetzte und „Nouvelle Vague“, in dem zahlreiche Filmanspielungen und Zitate zu finden sind. Sein neuestes Werk „Socialisme“, was bei uns 2011 in die Kinos kam, ist ein bildgewaltiges Konstrukt, was wahrscheinlich sein letzter Film ist.

Man muss voller Leidenschaft sein, wenn ich in dem Alter noch einen letzten Film drehe, in dem ich Anspielungen auf vorige Werke und einen Abgesang auf den Kapitalismus und das westliche Finanzsystem packe.

Godard lebt heute wieder in der Schweiz und ist nur noch in der Öffentlichkeit.

Stellt sich nun die Frage: Was macht diesen Jean- Luc Godard so besonders?

Beginnen muss man dabei im Jahr 1948.

Zu diesem Zeitpunkt begann die Leidenschaft des jungen Mannes für das Medium Film. Er besuchte, wie bereits oben erwähnt, Filmclubs und hörte sich Vorträge an. Nach und nach versank er immer tiefer in der Materie. Das ging sogar so weit, dass er Geld, u.a. von seinen Eltern, klappte, um Filme zu sehen und zu drehen. Dennoch schlug er dabei nicht gleich den Weg des Films ein, sondern nahm zwei Jahre später ein Ethnologiestudium auf.

Obwohl „dennoch“ dabei nicht ganz zutreffend ist.

Ethnologie beschäftigt sich mit der Herkunft und dem Ursprung der einzelnen Völker und Menschengruppen, Völkerkunde also.

Wo kommen wir her? Wie haben wir uns entwickelt? Was sind die spezifischen Unterschiede der Völker etc.

Ethnologie ist also auf der Suche nach dem Ursprung und den kulturellen Besonderheiten.

Film ist ähnlich. Dieses Medium sucht ebenso einen Ursprung.

Allerdings konzentriert es sich dabei, laut Aussage von Godard, eher auf die Wahrheit und das im psychologischen Sinn.

---

<sup>9</sup> <http://www.ofdb.de/review/20978,302500,Alles-in-Butter>

***„Film ist Wahrheit, und das 24 Mal in der Sekunde.“***

Jean- Luc Godard

In so fern ist der Sprung von Ethnologie zum Film nicht so seltsam, wie zuerst von mir vermutet.

Godard interessierte sich für die menschliche Tiefe.

Mit Alter von 22 wurde er von Bazin angeworben und Filmkritiker. Durch diesen Beruf entstand beim jungen Mann eine innere Auseinandersetzung mit filmischen Erzeugnissen.

Wenn ich als Kritiker einen Film einer Bewertung unterziehe, muss ich auf alle Ebenen, die dieser mit sich bringt, Acht geben. Ich muss die Schauspieler, die Inszenierung, die Kameraführung, das Licht, den Ton etc. analysieren und meine endgültige Meinung dem Leser mitteilen.

Als Kritiker taucht man somit in einen Film ein. Man verlässt die Realität, um in eine erzeugte Welt einzutreten und diese dann auf ihre Standfestigkeit und Glaubwürdigkeit zu untersuchen.

Dies setzt beim Kritisierenden selbst eine gewisse Leidenschaft voraus, die unabdingbar ist.

Ein guter Anfang, für seine spätere Karriere, denn durch diese Tätigkeit entwickelt man ein Gefühl für die Kraft der Bilder und auch für ihre Macht. Kreative Köpfe sind diese Menschen somit.

Umso seltsamer erscheint dann der Schritt, den Godard 1954 geht.

Ihn zieht es zurück in die Schweiz und er wird Bauarbeiter.

Als ich während der Semesterferien zwei Monate auf dem Bau arbeitete, hatte ich das Gefühl, ich würde gedanklich und geistig komplett abstumpfen.

Man will einfach nicht mehr denken abends. Der Körper schreit aufgrund der körperlichen Anstrengung so sehr nach Ruhe und Erholung, dass man das Gehirn nicht auch noch zu sehr beanspruchen will. Jemand, der diese Belastung nicht in dem Ausmaß gewohnt ist, braucht eine Weile, um sich zu aklimatisieren.

Godard scheint diesem vermeintlichen geistigen Verfall u.a. auch dadurch entkommen zu sein, dass er einen Dokumentarfilm über den Bau einer Staumauer drehte.

Einen dokumentarischen Film zu drehen ist für einen Anfänger womöglich ein guter erster Schritt, um Fuß zu fassen. Anstatt sich also mit Schauspielern und der Tiefe der Rollen herumschlagen zu müssen, bekommt man erst ein Gefühl für Ästhetik, Einstellungen und Bildaufbau.

Ab diesem Zeitpunkt geht der junge Franzose einen üblichen Weg, den viele in dieser Branche beschritten.

Er assistiert seinen Freunden Rivette und Rohmer bei deren ersten Filmen und sammelt dadurch, ohne die absolute Verantwortung zu besitzen, weitere wichtige Erfahrungen.

Bis dann letztendlich über mehrere Kurzfilme sein erster Film im Kino erscheint. 30 ist er mittlerweile. Auch heute ein gängiges Alter für Regisseure, die ihren ersten Kinofilm heraus bringen.

Doch dieses Erstlingswerk unterscheidet sich gravierend von vorigen Filmen. Schnitte werden sprunghaft eingesetzt, die Kamera wird anstatt auf dem Stativ einfach in der Hand gehalten, es wird nicht im Studio gedreht, die Komparsen sind echte Passanten, das Schuss- Gegenschuss- Prinzip bei einem Dialog wird missachtet etc. Mit „Außer Atem“ revolutionierte Godard die gesamte Filmwelt. Ohne dieses Werk wären die heutigen Filme nicht wie sie sind.



(Quelle: [www.ramage.tumblr.com](http://www.ramage.tumblr.com))

***„Ich ziehe es vor, etwas zu suchen, was ich nicht kenne, statt etwas, was ich kenne, besser zu machen!“***

***„Ich habe nur das gemacht, was ich machen wollte, im Rahmen dessen, was mir möglich war.“***

Jean- Luc Godard

Wissensdrang, Neugier, Revolution und natürlich Emotion. All das lässt sich aus dieser Aussage ableiten.

Aus den Ausgaben der „Cahiers du cinéma“ und den Artikeln, die Godard und seine Freunde verfassten, lässt sich eine Tendenz erkennen. Eine Tendenz gegen das damalige Filmgeschäft. Was die jungen Männer sehr stark bemängelten, war die Monotonie des Kinos, vor allem die des amerikanischen Studiosystems.

In ihren Augen sollte die Handschrift eines jeden Regisseurs in seinen Filmen erkennbar sein. Weder der Autor, noch der Produzent sollten diese Vormachtstellung gefährden.

Während der deutschen Besatzung wurden den Franzosen die Filme aus Hollywood vorenthalten. Dementsprechend brach nach der Befreiung durch die Alliierten eine Flut dieser Werke über das Land.

Von den bekannten Regisseuren achtete Godard Hitchcock, Hawks, Welles und Fuller, der später auch im Film „Elf Uhr Nachts“ einen Auftritt hatte, am meisten.

Sie waren in den Augen der „Revoluzzer“ der „Nouvelle Vague“ diejenigen, die sich nicht dem gängigen Stil unterordneten.

Betrachtet man diese Tatsache, so erscheint dieser Bruch, den „Außer Atem“ vollzog, nicht allzu überraschend. Mut und Tatendrang muss man aufbringen, um gegen die Gepflogenheiten zu revoltieren.

Godard hätte von der Presse und der restlichen Filmlandschaft für diesen gewagten Schritt komplett zerrissen werden können und als ehemaliger Kritiker weiß er sehr gut, was diese Urteile mit einem persönlich anstellen können.

Es klingt beinahe idealistisch, dass er das in Kauf nahm und es seinem Ziel, dem Kino wieder Individualität zu verleihen, unterordnete.

Rohmer und Rivette hatten bereits vor Jean- Luc Filme gedreht, doch keiner von beiden ebnete den Weg der Veränderung des Kinos so drastisch wie selbiger.

Dabei ist der eigentliche Plot des Debütfilms von Godard schnell erzählt.

Ein junger Mann erschießt einen Polizisten, flüchtet zu einer amerikanischen Studentin nach Paris, verliebt sich in sie und wird letztendlich von ihr verraten.

Die Verführungskünste einer Frau und die Abgründe in uns sind Elemente, die über die Jahre in seinen Filmen immer wieder auftauchen.

Während Hitchcock mit Mitte 20 noch erklärt werden musste, was die Periode der Frau ist, kam auch Godard vergleichsweise spät näher in Kontakt mit dem weiblichen Geschlecht.

Der britische Regisseur hatte über die Jahre hinweg Musen, von denen er nicht nur beruflich begeistert war. Der Franzose heiratete Anna Karina, die in einigen seiner Filmen mitspielte und stellte seine weiblichen Figuren oft sehr verführerisch dar.

Anscheinend scheint auch bei ihm die vermeintlich späte, körperliche Entwicklung in diesem Bereich der Zwischenmenschlichkeit auf sein künstlerisches Schaffen Einfluss zu nehmen.

Nach dem Erfolg und dem Wandel, den „Außer Atem“ mit sich brachte, kamen in den Folgejahren regelmäßig weitere Werke hinaus. Politische, gesellschaftskritische und aufklärerische Filme stammen aus seiner Feder.

An der Stelle möchte ich noch einmal auf das obige Zitat hinweisen. Die Suche nach dem Unbekannten.

Godard setzte sich nicht nur mit Themen auseinander, die ihn bewegten, wie der Algerienkrieg, Prostitution, Terror und ähnliche Gewalt, sondern er suchte auch immer nach der Beziehung zwischen Bild und Sprache.

Was kann ich allein durch Optik ausdrücken und was muss ich dem Zuschauer mittels eines Dialoges oder Monologes mitteilen? Das ist die zentrale Frage.

Er liebte die Experimente unter dieser Berücksichtigung.

Man findet in einigen seiner Filmen inhaltliche und ästhetische Parallelen, doch keines seiner Werke gleicht dem anderen. Jedes steht ästhetisch für sich.

Er erfindet nicht nur das Kino neu, er erfindet auch sich selbst neu.

Seinem unbändigem Wissensdrang und dem Bedürfnis die gewonnenen Erkenntnisse der Außenwelt mitzuteilen, verdanken wir die meisten seiner Filme.

Was muss ich als Filmemacher für eine Gier nach der Tiefe menschlicher Psyche haben, dass ich immer wieder in sie eindreinge und sie immer wieder auf völlig neue Weise darstelle...

Die Filme, die er drehte, sind nicht nur an die Außenwelt gewandt. Sie sind auch ein Spiegel seiner Reise der Selbsterkenntnis.

1968 führte diese Reise ihn auf eine kleine Abzweigung.

Die Revolutionäre der 68er- Bewegung hatten auch ihn in den Bann gezogen.

Er nutzte das aufkommende Bedürfnis der Bevölkerung nach Aufklärung und seine „Macht“ als anerkannter Regisseur, um als Sprachrohr einer Bevölkerungsschicht zu dienen.

12 Jahre lang realisierte er Filme für und über die Arbeiter. Die Ausbeutung des Proletariats war ein essentieller Punkt, dem er sich fortan verstärkt widmete.

In einem Interview im Zuge dieser Entwicklung, in welchem man ihm die Leidenschaft und die Zielstrebigkeit, die er mit der gesamten Bewegung und seiner Ideologie verband, praktisch ansah, sagte er eins sinngemäß:

Als Regisseur dirigiere er. Nun würde er lediglich mit seinen Werken diejenigen bekämpfen, die sein Land dirigieren und der aufständischen Bewegung keine Achtung schenken. Er wäre das Sprachrohr der Menschen, die sonst nirgends Gehör finden. Ein starkes Beispiel für die Arbeits- und vor allem für die Sichtweise dieses Mannes.

Warum wechselt ein Regisseur, der die Filmwelt nachhaltig veränderte und sich dieser Veränderung, die er in Fahrt brachte, auch bewusst war, in den Untergrund?

Godard war ungemein geprägt von seinen Gedanken und seinen Ideologien.

Als Kritiker hatte er gelernt seine Meinung offen zu äußern und zu publizieren. Als Filmemacher hat er das gleiche getan, nur auf einer anderen, medialen Ebene, die ihm breiteres Gehör ermöglichte.

In all seinen Filmen finden sich Themen die ihn begeistern, die ihn berühren, die ihn bewegen und die ihn nicht los lassen.

In so fern wundert dieser Schritt, den er 1968 begann, nicht. Er hatte Gefallen an den Ideen gefunden und er sah eine Möglichkeit, politischen Interessen einer Gruppierung Aufmerksamkeit zu verleihen.

Vergleicht man die Interviews, die er Anfang der 1960er mit denen, die er in der Zeit seines politischen Aktivismus gab, so fällt einem etwas auf.

Anfangs liebte er es noch, trotz seiner vergleichsweise noch zurückhaltenden Art, zu provozieren. Er liebte es, seinem gegenüber Antworten zu geben, die dieser nicht erwartete. Er liebte es, über die Botschaft seiner Filme zu reden. War er einmal in Redefluss gekommen, musste man ihn unsanft unterbrechen, damit er nicht das Zeitpensum sprengte.

Oft trug er dabei eine große, dunkle Sonnenbrille und ein schelmisches Grinsen huschte über sein Gesicht. Man konnte ihm förmlich ansehen, dass er es genoss, wenn die Menschen über seine Filme redeten.

In der Zeit, wo er die Filme für die sozialistische Bewegung drehte, sprühte er in den Befragungen nur so vor Leidenschaft und Empathie.



Die Provokation blieb natürlich, vor allem eben wenn man die Botschaft beachtet. Sie trat aber der Ideologie und seinen Gefühlen gegenüber in den Hintergrund. Er wollte etwas bewegen. Seine Gestik und Mimik war ein Ausdruck dieses Drangs.

Man muss aber hinzufügen, dass Godard nicht etwa ein junger Student war. Er war bereits Ende 30 und ein gebildeter, erfahrener Mann in den vermeintlich besten Jahren, als er sich zu diesem Schritt entschloss. Jugendlicher Eifer und Übermut waren also nicht die ausschlaggebenden Punkte für diese Entscheidung.

Er ist ein sehr belesener Mann. In seinen Filmen findet man viele Anspielungen oder Zitate, die auf die Zeugnisse berühmter Literaten, Philosophen, Psychologen und Künstler hinweisen.

Man kann also sagen, dass diese Entscheidung in ihm reifte und fundiert war. Er hatte sich mit der Ideologie, den Zielen, den Ursprüngen und den Wünschen der Menschen auseinandergesetzt und wohl wissend für diesen Weg entschieden. Auch wenn dies für ihn bedeutete, dass er über Jahre hinweg keinen „kommerziellen“ Film mehr drehen kann.

Alleine die Tatsache, dass es 12 Jahre dauerte, bis er wieder mit einem Film, der nicht diese sozialistische Bewegung thematisierte, ins Rampenlicht trat, zeugt von seiner Überzeugung und seinem Tatendrang.

Nach einigen Jahren wechselte Godard Anfang der 80er wieder zurück ins populäre Filmgeschäft.

Noch immer waren seine Filme geprägt von Gedanken und aktuellen Geschehnissen, die ihn bewegten.

Dabei verlor der mittlerweile in die Jahre gekommene Regisseur nie seine Begeisterung für Filmemacher und Künstler, die ihm im Gedächtnis blieben.

Der 1990 erschienene Film, der passenderweise „Nouvelle Vague“ heißt, ist eine Hommage an diese Persönlichkeiten und ihre Werke, sowie an andere Künstler, die ihn begeistern.

Ich möchte jetzt aber nicht weiter auf die einzelnen Filme Godards eingehen. Das würde den Rahmen sprengen und ich würde mein eigentliches Ziel aus den Augen verlieren.

Zu Beginn dieses Kapitels habe ich erwähnt, man müsse sich mit dem Ziel dieses Mannes auseinandersetzen und nicht so sehr darauf achten, was er für ein Mensch ist.

Der Hintergrund dessen basiert auf seinen eigenen Aussagen.

Er habe nur das getan, was er wollte und das auch nur im Rahmen seiner Möglichkeiten und diese Möglichkeiten hatten vor ihm ja auch andere.

Er verlieh diesem Medium einen Ausdruck, von dem man dachte, er sei über die Jahre verloren gegangen.

Auf der einen Seite suchte er die Provokation, indem er mit den Traditionen brach, auf der anderen vermittelte er oft eine Botschaft mit seinen Streifen, die ihm sehr am Herzen lag.

Er selbst sieht sich weniger als Revolutionär, als jemand, der seinen Gedanken und Gefühlen einfach eine Plattform bereitete.

Ich muss an der Stelle einfach diesen Gedanken äußern, auch wenn er abstrus und abwegig erscheint.

Auch Gandhi hatte damals mit den Mitteln, die in seinem Rahmen lagen und seinen persönlichen Wünschen, eine Bewegung in Gang gesetzt, die letztendlich zu einer gewaltlosen Revolution führte.

Keineswegs will ich mit diesem Vergleich den französischen Regisseur und den Befreier einer Nation miteinander vergleichen.

Ich möchte damit die Parallelen verdeutlichen, die in den Zielen dieser beiden Männer liegen.

Während der Eine ein ganzes Land von seinen Kolonialherren befreien wollte und dies letztendlich auch tat und heute als eine der schillerndsten Figuren der Weltgeschichte gilt, wollte der Andere ein Medium von den Systemen und Mechanismen befreien, die eine freie, künstlerische Entfaltung nicht ermöglichten. Es geht also um eine Art Befreiung.

Godards Filme, die sehr persönlich und teilweise auch sehr wirr sind, hätten niemals realisiert werden können, würde Godard nicht der Suche nach dem Ursprung auf der Spur sein.

Man könnte sich die Frage stellen, ob der Franzose diesen Weg für so viele Filmemacher nach ihm hätte ebnen können, hätte er in den 50ern nicht den Kontakt zu den anderen Mitbegründern der „Nouvelle Vague“ aufgebaut und somit Unterstützung im Geiste hatte.

Auch wenn er sich selbst nicht so betrachtet, doch durch das Schaffen und den Mut, den Jean- Luc Godard aufbrachte, hat er die Filmwelt auf provokante und innovative Weise revolutioniert.

Eine Passage aus einem Interview mit einer Redakteurin der „Zeit Online“ gibt dies sehr gut wieder:

***„Das Kino, die Malerei oder die Literatur sterben nicht mit ihren Autoren. Aber es geht um etwas anderes. Es gab eine Epoche, in der das Kino für etwas anderes da war. Zum Beispiel, indem es sich gegen Verbote durchsetzte, weil es ihm nur auf diese Weise möglich war, eine Projektion der Welt in einem gegebenen Augenblick zu sein.“<sup>10</sup>***

Godard bemängelt häufig in den Interviews auf die Frage hin, wie die Menschen mit seinem Schaffen umgehen, dass sie sich mehr an seinen Namen erinnern, als an seine Werke im Detail. Doch vielleicht ist gerade das das Schicksal eines bahnbrechenden Idealisten.

---

<sup>10</sup> <http://www.zeit.de/2007/49/Interview-Godard>

## 7. „Nouvelle Vague“

Menschen die etwas verändern wollen, gab es in der Geschichte schon immer. Revolutionen stürzten Herrschaftssysteme und veränderten die Nachwelt. Auch die Kunst veränderte sich ständig. Belege dafür sind die vielfachen literarischen, malerischen und musikalischen Epochen. Die „Nouvelle Vague“ ist die wohl bedeutendste filmische Epoche. Ich werde sie kurz näher erläutern.

### 7.1 Erklärung und Bedeutung für die Filmwelt

Ende des 19. Jahrhunderts entstand, aufgrund des technischen Fortschritts, eine neue Kunstform, der Film.

Man nahm die bewegten Bilder begeistert auf und bald gab es regelrechte Meisterwerke in diesem Bereich (Damals noch ohne Ton), die Zuschauer inhaltlich und ästhetisch fesselten.

Der zweite Weltkrieg brach aus und auch der Film wurde davon beeinflusst. Werke, die eine positive Stimmung verbreiten und vom meist tristen Alltag des Wiederaufbaus ablenken, wurden in der mittlerweile vorherrschenden Filmwerkstatt Hollywood, aber auch in anderen Ländern (siehe „Deutscher Heimatfilm“) mit Vorliebe produziert.

Man wollte als Zuschauer nicht an das Elend denken, denn schließlich musste man dafür nur auf die Straße gehen.

Das Medium Film passte sich dieser Entwicklung an.

Einstellungsgrößen veränderten sich nicht, eine begrenzte Anzahl von Autoren war für das Schreiben der Drehbücher zuständig und teilten sich die Entscheidungsgewalt bei der Filmproduktion mit den Produzenten.

Dies führte zu der sogenannten „Tradition der Qualität“, wie es Truffaut so treffend betitelte. Handwerklich waren diese Streifen ohne große Makel, doch sie glichen sich, aufgrund der erwähnten Machtfaktoren, des Studiosystems und des Marktes sehr.

Ich selbst habe eine Faszination für französische Filme. Ich sehe sie gern und beschäftige mich mit ihnen. Es ist bewundernswert, dass die französischen Filmemacher es schaffen, eine Ebene in ihren Werken zu schaffen, die man kaum in gängigen Hollywoodproduktionen sieht.

Wenn ich diese Filme sehe (Ich verallgemeinere die breit gefächerte Filmlandschaft aus Frankreich hiermit), habe ich den Eindruck, dass zwischen den Personen, die in ihnen auftauchen, eine Bindung besteht, die tiefer nicht sein könnte. In mir entsteht das Gefühl, ich sei gerade Teil einer intimen Beziehung, die zwischen den Protagonisten besteht und ich könne mich glücklich schätzen, dass sie mich daran teil haben lassen.

Als ich mir das erste Mal „À Bout de Souffle“ von Jean- Luc Godard ansah, war ich gebannt. Ein Film von 1960, der offensichtlich entgegen der damals gängigen Standards operierte.

Es wird die Beziehung eines Mörders zu einer völlig Fremden thematisiert.

Beide sind auf der Flucht vor der Polizei und scheinen diesen Nervenkitzel zu genießen und vollkommen auszuleben.

Doch bei „À Bout de Souffle“ geht es nicht um das *Was*, sondern das *Wie*. Wie wird dieser Film erzählt?

In einer Zeit, in der nach dem zweiten Weltkrieg jeder sich nach Frieden und Ruhe sehnte, waren Studioproduktionen in der Filmwelt angesagt. Festgelegtes Szenenbild, mit dazugehöriger Dekoration, „harmlose“ Geschichten und immer die gleichen Einstellungen.

Bildtechnisch gesehen, verließ man sich auf das Bewährte. Traditionen wurden gepflegt, immerhin fanden sie ja auch Anklang beim Publikum.

Während die Italiener nach dem Krieg mit ihrem Neorealismus einen Ausbruch aus diesem System wagten, übernahmen die meisten Länder das Studiosystem.

Immerhin spielt Hollywood das meiste Geld in der Branche ein und dreht die aufwändigsten und teuersten Filme. Muss also was dran sein an diesem Stil.

Auch in Frankreich waren in den Nachkriegsjahren hauptsächlich Studioproduktionen Alltag. Die Regisseure machten sich einen Namen und genossen ihren Status als Filmemacher.

Doch einigen Franzosen stieß diese Art des Filmemachens mit der Zeit übel auf.

Immer das Gleiche, kaum Überraschungen, keine heiklen Themen und keine Identifikation des Regisseurs mit seinem Film.

Jean- Luc Godard war Anfang der 1950er noch Filmkritiker in der von André Bazin gegründeten „Cahiers du cinéma“, einer Filmzeitschrift, die sich relativ kritisch über die Filmlandschaft im Frankreich der Nachkriegszeit äußerte.

Als besonders verwerflich betrachteten sie die Tatsache, dass der Regisseur die Handschrift, das Individuelle in seinen Filmen verliert.

Sie bekommen ein Drehbuch von einem Autor vorgelegt oder werden von einem Produzenten engagiert, um eines zu verfilmen. Dann werden sie meist von diesen an der kurzen Leine gehalten und sind lediglich die Realisatoren des Buches, ohne dem Werk eine eigene Note zu verleihen.

Eigener Stil oder Wiedererkennungswert? Fehlanzeige.

Im Paris der 1950er sammelte sich eine Gruppe von jungen Filmenthusiasten. Diese Männer liebten es, Filme zu sehen und sie zu analysieren. Diese Eigenschaft schweißte sie zusammen. Das war nicht der einzige Punkt, in dem sie einer Meinung waren. Ihnen stieß auch die „Tradition der Qualität“ auf.

Sie bemängelten, dass sich viel zu wenige Regisseure tatsächlich mit den von ihnen geschaffenen Erzeugnissen identifizieren und die fehlende Identifikation, die ihrer Ansicht nach jeder Regisseur seinen Filmen geben sollte, sowie den Verlust der Schritte, die der Stummfilm unter Lang, Murnau und Griffith gegangen war.

Dazu kam ein weiterer sehr bedeutender Punkt.

Die psychologische und visuelle Tiefe und das furchtlose Thematisieren von sozialen Missständen, die der italienische Neorealismus unter Rossellini, Visconti etc. hervorbrachte, war im Großteil der Hollywoodfilme der damaligen Zeit nicht vorhanden.

Die jungen Männer, die ich eben erwähnte waren Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette, François Truffaut und Jean- Luc Godard.

Sie lernten sich durch ihre Leidenschaft kennen, trafen sich in Filmklubs oder hörten sich Vorträge von Kritikern und Filmschaffenden an.

Während dieser Zeit wurde André Bazin, seines Zeiches Chefredakteur und Mitbegründer der Kritikerzeitschrift „Cahiers du cinéma“, auf die Männer aufmerksam. Er warb sie an und allesamt wurden sie Filmkritiker in der angesprochenen Zeitschrift.

Als der wichtigste Artikel gilt „Eine gewisse Tendenz“ im französischen Film von Truffaut. (siehe Anhang)

Darin prangert er offen und unverblümt das monoton gewordene Realisieren von Filmen an. Auch wenn er sich dabei lediglich auf Frankreich bezieht, so lassen sich seine Erkenntnisse doch auf viele Länder, ausgenommen Italien, was alle der erwähnten Kritiker für ihre Offenheit und psychologischen Charakter schätzten, anwenden.

***„Nun, ich kann an eine friedliche Koexistenz der Tradition der Qualität‘ und eines Kinos der Autoren nicht glauben.“***

François Truffaut

Das ist der Knackpunkt.

Truffaut und die anderen vertraten die Politik der Autoren.

Diese besagt die oben erwähnte stärkere Auseinandersetzung des Regisseurs mit seinem Werk.

Er solle in allen Schritten, beim Schreiben des Buches, beim Dreh und beim Schnitt seine Individualität und seine Gedanken einfließen lassen.

Bazin verdeutlicht den inhaltlichen Standpunkt dabei sehr anschaulich.

Filme hätten ihre Bedeutung nicht aufgrund dessen, was sie sind, sondern was sie bewirken.

Der psychologische Aspekt eines jeden erzeugten Films spielt also hierbei eine immense Rolle.<sup>11</sup>

Deshalb waren die Männer der „Cahiers du cinéma“ Verfechter des Neorealismus in Italien.

Diese filmische Bewegung entstand noch in den letzten Jahren des Weltkrieges.

Soziale und politische Missstände traten dabei in den Vordergrund.

Man setzte sich mit den Figuren auseinander. Die mangelnde Identifizierung und Empathie, die durch die meisten anderen Filme kreiert wurde, war hier nicht vorhanden. Der Zuschauer fühlte mit den Charakteren mit und konnte ihre Probleme und Sorgen nachvollziehen.

Als Regisseur vertritt man einen bestimmten Standpunkt zu einem bestimmten Thema und bringt durch eine persönlich geprägte Erzählform den Zuschauer dazu, sich eigene Gedanken zu machen und mit dem Gesehenen auseinander zu setzen.

So kann man die Arbeitsweise zusammenfassen.

---

<sup>11</sup> André Bazin, *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag, 2004

Doch diese Theorien beschränkten sich nicht nur auf die bereits vorhandenen Filme. Sie entwickelten auch bildsprachliche Mittel, basierend auf den technischen Errungenschaften, die eine höhere Identifizierung des Zuschauers mit dem betrachteten Material ermöglichen.

Schärfentiefe und Plansequenzen z.B. würden laut Bazin den Zuschauer intensiver am Geschehen teil haben lassen.

Dadurch wird ein persönlicher Bezug zwischen Werk und Zuschauer erzeugt.

Der Betrachter ist also mehr oder weniger gezwungen, sich selbst ein Bild zu machen und das Dargestellte auf seine eigene Art und Weise zu deuten.

Filme seien Bazins Meinung nach also keine Abbilder der Realität und eindeutig.<sup>12</sup>

So muss man sich das grobe Konstrukt vorstellen, mit dem sich die angesprochenen Personen beschäftigten und das ihrer Überzeugung entsprach.



(Quelle: [www.awesomepeoplehangingouttogether.tumblr.com](http://www.awesomepeoplehangingouttogether.tumblr.com))

u.a. Jean- Luc Godard, Zweiter v.l.; François Truffaut, Mitte; Roman Polanski, Erster v.r.

Die Zahl der Befürworter dieser Politik der Autoren wuchs zunehmend.

Dadurch kam es dann irgendwann zum Wendepunkt. Die jungen Kritiker, die sich aufgrund ihres Berufes eher der Theorie widmeten, begannen selbst Filme zu drehen.

Ende der 1950er wurde dadurch die „Nouvelle Vague“ eingeleitet.

Diese Epoche ging bis Anfang der 1970er und brachte zahlreiche filmische Veränderungen mit sich.

Handkamera, kein künstliches Licht, keine Studioaufnahmen, unbekannte Schauspieler, Blicke in die Kamera, „Jump Cuts“, Plansequenzen etc.

Die jungen Filmemacher setzten ihre Theorie in die Praxis um. Sie brachen also mit der bisher bekannten filmischen Erzählweise und auch inhaltlich änderte sich einiges.

Soziale Brennpunkte, Missstände und politische Entscheidungen wurden thematisiert. Sie wollten bewusst anecken, um aufzudecken und aufzuklären.

<sup>12</sup> André Bazin, *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag, 2004

In der restlichen Filmwelt sorgte dies für ein Beben und nicht jeder sah diese Entwicklung positiv. Bei jeder Revolte gibt es auch Ablehnung. Doch nach anfänglicher Skepsis, häufte sich die Bewunderung. Die Filmschaffenden und die Zuschauer setzten sich gerne mit diesen Filmen auseinander. Junge Regisseure wollten nicht mehr diejenigen sein, die sich in ein System eingliedern, sondern sie wollten durch Individualität für Vielfalt sorgen.

Diese Welle, die auf die Filmwelt traf, blieb nicht ausschließlich in Frankreich. In Deutschland entstand die Bewegung des „Neuen Deutschen Film“ und selbst Hollywood schaute auf die jungen Franzosen und ihre Innovation und mit „Easy Rider“ und „Die Reifeprüfung“ wurden zwei Filme veröffentlicht, die das „New Hollywood“ in Gang setzten. Sogar bis in die 90er ging der Einfluss, der dann in Dänemark „Dogma 95“ ins Rollen brachte, auch wenn diese Bewegung in erster Linie eine Werbekampagne war.

Hätten die jungen Männer damals nicht Gleichgesinnte gefunden, die ihre Gedanken und Sichtweisen teilten und sich nicht zu einer Gemeinschaft zusammengeschlossen, wäre die „Nouvelle Vague“ womöglich nicht in dem Ausmaß realisierbar gewesen und die filmischen Veränderungen, die sie bewirkte, wären wahrscheinlich eher langsam vonstatten gegangen.

Man kann die Veränderungen heutzutage noch sehen. Wenn ein Dialog nicht mit dem Prinzip Schuss- Gegenschuss, sondern durch Fahrten oder Kamerasprünge dargestellt wird, dann verdankt man diese Entwicklung der „Nouvelle Vague“. Man hat Gedanken der Realisierung, Darstellung und des Inhalts im Kopf und scheut nicht die Reaktionen der Zuschauer, bei dem sich über Jahre hinweg eine Gewöhnung einstellte. So in etwa lässt sich der Antrieb von Chabrol, Rivette, Rohmer, Truffaut und Godard zusammenfassen. Man sucht also bewusst die Provokation, indem man mit dem Bekannten und Anerkannten bricht, um eine Veränderung zu bewirken. Es ist die Leidenschaft für den Film, der die „Nouvelle Vague“ in Gang setzte. Ein einzelner Mann kann eine Revolution in Gang setzen, doch getragen und verbreitet wird sie von einer Gemeinschaft. Revolution ist in diesem Zusammenhang ein mächtiges Wort. In der Kunst von ihr zu sprechen, hört sich ein wenig vermessen an, da man mit ihr etwas, im äußersten Fall Weltbewegendes verbindet, was die gegenwärtigen Tatsachen umwirft und Neue hervor bringt. So betrachtet kann man durchaus doch dieses Wort, auf künstlerischer Ebene verwenden

Die Faszination und die Leidenschaft, die ich persönlich mit der „Nouvelle Vague“ verbinde, die man mir sicher an einigen Punkten anmerkt, bedeutet nicht, dass ich die „Qualität der Tradition“ nicht zu schätzen weiß. Bestimmte gesellschaftliche und filmwirtschaftliche Fakten sorgten für die Verbreitung dieses Kinos. Doch ich würde wahrscheinlich nicht die

Individualität, die man als Regisseur einbringen kann und die Vielfalt der Ausdrucks- und Erzählform nicht so zu schätzen wissen, hätten die jungen Franzosen sich damals nicht mit diesem Punkt auseinandergesetzt und ihn zum Fallen gebracht.

Wenn man sich dabei wieder den Artikel „Eine gewisse Tendenz im französischen Film“ von Truffaut vor Augen ruft, kann man es mit seinen Worten ausdrücken und sagen:

Die „Nouvelle Vague“ hat die Hosen des Spießers nicht nur zum Wackeln gebracht, sie hat sie ihm komplett ausgezogen.

## 7. 2 Filme der „Nouvelle Vague“

Jean- Luc Godard	„À Bout de Souffle“ (Außer Atem) „Vivre sa vie“ (Die Geschichte der Nana S.) „Bande à part“ (Die Außenseiterbande) „Pierrot le fou“ (Elf Uhr Nachts)
François Truffaut	„Les Quatre cents coups“ (Sie küssten und sie schlugen ihn) „Jules et Jim“ (Jules und Jim) „Baisers volés“ (Geraubte Küsse)
Claude Chabrol	„Le Beau Serge“ (Die Enttäuschten) „La femme infidèle“ (Die untreue Frau)
Jacques Rivette	„Paris nous appartient“ (Paris gehört uns)
Éric Rohmer	„Ma nuit chez Maud“ (Meine Nacht bei Maud)
Alain Resnais	„Hiroshima, mon amour“ „L'année dernière à Marienbad“ (Letztes Jahr in Marienbad)

**Tabelle 1: Regisseure und Filme der „Nouvelle Vague“**

## 7. 3 „Dogma 95“ als vergleichbare Bewegung

Die „Nouvelle Vague“ hatte weitreichende Veränderungen zur Folge. Neben „New Hollywood“, „Der Neue Deutsche Film“ etc. kam es 1995 in Dänemark zu einer ähnlich revolutionären Bewegung, die sich im Nachhinein allerdings als Werbekampagne herausstellte. Dennoch sieht man auch hier die Einflüsse der französischen Bewegung. Vor jedem „Dogma“ - Film wurde ein Manifest eingeblendet, nachdem die Werke geschaffen wurden. Die Parallelen zur „Neuen Welle“ sind nicht zu



übersehen.

### **Manifest**

*Als Drehorte kommen ausschließlich Originalschauplätze in Frage, Requisiten dürfen nicht herbeigeschafft werden.*

*Musik kann im Film vorkommen (zum Beispiel als Spiel einer Band), darf aber nicht nachträglich eingespielt werden.*

*Zur Aufnahme dürfen ausschließlich Handkameras verwendet werden.*

*Die Aufnahme erfolgt in Farbe, künstliche Beleuchtung ist nicht akzeptabel.*

*Spezialeffekte und Filter sind verboten.*

*Der Film darf keine Waffengewalt oder Morde zeigen.*

*Zeitliche oder lokale Verfremdung ist verboten – d.h. der Film spielt hier und jetzt.*

*Es darf sich um keinen Genrefilm handeln.*

*Das Filmformat muss Academy 35 mm sein.*

*Der Regisseur darf weder im Vor- noch im Abspann erwähnt werden.<sup>13</sup>*

---

<sup>13</sup> <http://www.mediaculture-online.de/Manifest-Dogma-95.442.0.html>

## 8. Filmische Analyse „Menschenfeind“

### 8.1 Inhaltsangabe

Zwei Männer sitzen in einer Kneipe. Die beiden unterhalten sich. Die Lokalität ist das, was man im Volksmund auch gerne als Spielunke bezeichnet. Sie sieht nicht besonders hochwertig aus und die Gäste haben auch schon bessere Zeiten erlebt.

„Weißt du was das ist, Moral?“, fragt einer der Gäste einen anderen. Selbiger entgegnet, sie sei etwas für diejenigen, die sie gepachtet haben, die Reichen nämlich. Die Armen hingegen stünden am Ende mit leeren Händen da.

Von Moral kommt der Mann nun auf Gerechtigkeit zu sprechen. Daraufhin zieht er eine Pistole. Sie verschaffe ihm Gerechtigkeit und würde die in die Schranken weisen, die meinen sie hätten sie für sich beansprucht und würden ihm etwas von Moral predigen wollen.

Mit einem Paukenschlag wird das Bild auf einmal dunkel.

„Jedem seine Geschichte- jedem seine Moral. Das ist die Geschichte eines armen Schluckers.“

Spätestens jetzt weiß der Zuschauer, es handelt sich bei „Menschenfeind“, wie der Titel es unterschwellig schon vermuten lässt, um keine Feel- Good- Story.

Der Erzähler berichtet uns von einem Leben, seinem Leben. Optisch unterstützt durch die Aneinanderreihung von Bildern, die verschiedene Etappen seines Lebens darstellen, erfahren wir seine Leidensgeschichte.

Die Mutter hatte ihn sehr früh verlassen, der Vater starb in den Wirrungen des zweiten Weltkrieges und er (Durch den gesamten Film wird sein Name nicht genannt) kommt in ein Kinderheim.

Ein „Glaubensbruder“, so betitelt er die Person, vergewaltigt den Jungen im Alter von sechs Jahren.

Als er 14 war, lernte er das Schlachten. Nach eigener Aussage, weil er sonst vor Hunger umgekommen wäre. Mit Mühe und Not baut er sich seine eigene Metzgerei auf und erhält sie am Leben. In dieser Zeit lernt er eine Näherin

kennen und die beiden heiraten. Sie bekommt einige Zeit später eine Tochter, doch die kleine ist Autist und sagt kein Wort.

Wieder flüchtet eine weibliche Bezugsperson aus dem Leben des Schlachters und er kümmert sich alleine um das Mädchen. Sie wächst heran und er verspürt ein sexuelles Verlangen ihr gegenüber, was er versucht zu unterdrücken.

Eines Tages bekommt das Mädchen ihre Periode, doch der Vater deutet die Situation komplett falsch. Er vermutet einer der Arbeiter gegenüber hätte sie vergewaltigt, weshalb sie so bluten würde. Rasend vor Zorn läuft er zum Bau und sticht willkürlich einen von ihnen nieder.

Der Vater wird daraufhin zu zwei Jahren Gefängnis verurteilt und seine Tochter kommt in ein Heim. Als er entlassen wird, findet er keine Anstellung mehr und schlägt sich als Kellner in einer Kneipe durch. Die Wirtin beginnt ein Verhältnis mit ihm und die Frucht ist wiederum ein Kind. Er heiratet sie.

Auch mit der Hoffnung, dass sie ihm womöglich finanziell beim Aufbau einer neuen Metzgerei unter die Arme greifen kann.

Doch es kommt anders als geplant. Die korpulente Frau, die er ab einem bestimmten Punkt, aufgrund seines Hasses ihr gegenüber, nur noch „Die Dicke“ nennt, ist äußerst geizig. So kommt es, dass sich der mittlerweile in die Jahre gekommen Schlachter mit seiner neuen Frau und seiner Schwiegermutter in deren Bett wieder findet.

Inhaltlich betrachtet zählt dies alles noch zur Vorgeschichte und ist viel mehr ein Sprungbrett für die tatsächlich Handlung, die ab diesem Punkt beginnt.

Im Inneren des Schlachters hat sich sein gesamter Hass und seine Wut gehäuft. Er verachtet die Wirtin. Auf der einen Seite dafür, weil er finanziell an sie gebunden ist und auf der anderen weil er sie einfach als fett ansieht.

Von nun an taucht der Zuschauer in das Innenleben der Hauptfigur ein. Seine Stimme ist der ständige Begleiter, der die Handlung voran treibt.

Er ist am Tiefpunkt angekommen. Das führte dazu, dass er alles und jedem um sich herum hasst und mit tiefster Verachtung begegnet.

Als ihn seine Frau damit konfrontiert, dass er kein Geld mit nach Hause bringe und selbst das, was als Letztes noch blieb bei einer Prostituierten ausgab, rastet der Mann aus. Er tritt die Schwangere in den Bauch. Doch damit nicht genug. Fünf Mal schlägt er noch auf ihren Bauch und die leidende, winselnde Frau ein. Er schnappt sich eine Waffe, die noch in der Wohnung liegt und bedroht seine Schwiegermutter. Doch es kommt nicht zum Äußersten.

Die Wirtin leidet Höllenqualen um ihr getötetes Kind und der vermeintliche Vater zeigt keine Reue. Stattdessen verlässt er den Ort und flüchtet nach Paris. Auch auf dem Weg dorthin gibt es keine Sekunde, in der er seine Tat in Frage stellt.

In Paris angekommen, sucht er ehemalige Freunde und Weggefährten auf. Er versucht verzweifelt eine Anstellung als Schlachter zu bekommen, denn er hat nur eine geringe Masse an Bargeld und den Revolver, der drei Kugeln im Lager hat, bei sich.

Doch er erntet nur Absagen. Niemand kann und will ihn einstellen. U.a. ist er zu einem Vorstellungsgespräch in einer Metzgerei, doch auch dieser Inhaber erteilt ihm eine Absage.

Im Kopf des Mannes machen sich homophobe Gedanken breit.

Um nicht auf der Straße zu übernachten, mietet er sich von seinem letzten Geld ein Zimmer, doch auch dieses neigt sich relativ bald dem Ende.

Kurzzeitig nimmt er eine Stelle als Nachtwächter an. (In der Szene hat Gaspar Noé einen kleinen Auftritt), doch auch diesen Job behält er nicht lange.

Ein erneuter Tiefpunkt für den Schlachter. Er flüchtet sich in innere Monologe.

Schwulenfeindlichkeit, sowie psycho- und soziopathische Gedanken häufen sich.

Als er in einer Kneipe sein letztes Geld für Wein ausgibt und auch diesen nicht ganz bezahlen kann, wird er von einem der Gäste ausgelacht. Daraufhin ergibt sich ein Gefecht der Worte und der Wirt jagt ihn mit einer Schrotflinte davon.

Wutentbrannt stampft der Mann in sein Hotelzimmer. Er schnappt sich den Revolver, denn er will den Gast und den Wirt erschießen. Als er wieder an der Kneipe ankommt, hat diese doch geschlossen.

Er beschließt, dass seine Tochter in einer so schrecklichen Welt nicht aufwachsen soll und holt sie kurzerhand aus dem Heim. Die drei Kugeln sollen für die „Schwuchtel“ die ihn ablehnte, seine Tochter und ihn selbst sein.

Der Zuschauer wird Zeuge einer Vereinsamung, die sich in Hass gegenüber der Umwelt äußert.

15 Minuten vor Schluss wird eine Warnung eingeblendet, die sich als durchaus gerechtfertigt entpuppt, denn die abschließenden Bilder sind nichts für schwache Gemüter. In seinen Gedanken spielt sich der sexuelle Missbrauch seiner Tochter durch ihn selbst und die anschließende Tötung beider ab.



Doch es kommt nicht so weit. Der Schlachter steht am Balkon und flüchtet sich wieder in seine Gedanken. Er bringt sie und sich selbst zwar nicht um, doch er empfindet noch immer sexuelle Anziehung für das autistische Mädchen. (Quelle: [www.boerse.bz](http://www.boerse.bz))

## 8. 2 Bildsprache

Der 1998 erschienene Film ist die Fortsetzung des 7 Jahre zuvor heraus gekommenen Kurzfilms „Carne“, der u.a. auch in Cannes lief und dort für viel Aufsehen sorgte.

Philippe Nahon spielt auf sehr beeindruckende Weise einen namenlosen Schlachter. Nicht ohne Grund hat Noé sich dafür entschieden, ihm keinen Namen zu geben.

Teile von Paris und besonders die Vororte waren in den 80ern des vergangenen Jahrhunderts herunter gekommen. Soziales Elend spielte sich hier ab. Menschen ohne berufliche Zukunft und somit auch ohne Chance auf sozialen Anschluss oder Integration lebten in diesen Vororten.

Ein Mittelstand existierte quasi nicht. Dadurch war die Kluft zwischen den Armen und den Reichen immens angewachsen.

Dieser gesellschaftlich- historischen Entwicklung widmet sich Noé in seinem ersten Spielfilm.

Er porträtiert also das Bild eines Bereichs der französischen Gesellschaft anhand der Geschichte eines Schlachters.

Er hat sich keinen Namen für den Mann ausgedacht, da somit die Belanglosigkeit seines Daseins und die fehlende Rolle im sozialen Gefüge deutlich wird.

Noé kreierte eine Figur, die vor Hass und Abneigung gegenüber der gesamten restlichen Bevölkerung getrieben, einer eigenbrötlerischen Existenz nachgeht. Dafür hat er das Leben dieser Rolle so hart wie möglich geschaffen.

Nach mehreren Rückschlägen, wie dem Verlust der Eltern, dem anschließenden Heimaufenthalt und der damit verbundenen Vergewaltigung im Namen Jesu, über den beinahe Hungertod und die frühe Schwangerschaft seiner ersten Frau und ihrer Flucht, sowie dem Autismus und der Stummheit der Tochter, bis hin zum Gefängnisaufenthalt und Verlust der Existenz.

Der von Nahon gespielte Charakter durchlebt ein Leben voller Täler.

Umso nachvollziehbarer wird für den Zuschauer der Zerfall des Mannes, der zeitlebens stark gegen diese Ausgrenzung kämpfte.

Welcher Mensch wäre psychisch nicht ein Wrack, hätte er diese Erfahrungen machen müssen...

Noé sorgt also für eine gewisse Empathie, allerdings wird diese durch den Nebeneffekt der Verachtung getrübt.

Philippe Nahon musste sich in eine Rolle versetzen, die wenig, abgesehen das äußere Verhalten, durchblicken lässt, die innerlich aber brodelt und über die gesamte Länge des Films kann man ihm dies auch ansehen, diesen Wut auf alles und jeden.

Die Bildsprache unterstützt sein Schauspiel. Durch verschiedene Punkte bauen wir eine Nähe zu der Figur des Schlachters auf. Zum einen durch die Tatsache, dass er seine innersten Gedanken mit uns teilt und zum anderen durch die Einstellungen.

Die Bilder sind ruhig gehalten.

Noé greift auf die klassische Methode der „Establisher“ zurück. Das bedeutet, dass eine weite Einstellung, meistens und auch häufig in diesem Fall in Form einer Totale die Szenerie einleitet und vorstellt. So ist es auch hier. Der Schlachter streift einsam durch die graue und triste Einöde der Vorstadt und wir sehen seinen Gang in ausgedehnter Länge. Man könnte diese Gänge durch die Stadt auch nur andeuten und wir würden wissen, was uns dieses Bild sagen will, doch Noé will, dass wir uns mit ihm beschäftigen.

Ein lang gezogener Gang in einer tristen Umgebung, gefilmt in einer festen und weiten Einstellung verstärkt das Gefühl der Einsamkeit und unfreiwilligen Abkapselung.

Dann wiederum springt die Kamera, auch untermalt durch einen heftigen und lauten Trommelschlag, der einen durchaus mehr als nur einmal aufschrecken lässt, in erhöhter Geschwindigkeit in eine Naheinstellung oder Großaufnahme seines Gesichts.

Offensichtlicher kann man dem Zuschauer eine Auseinandersetzung mit dem Protagonisten nicht vor die Nase knallen.

Es ist kein schöner Gesichtsausdruck, den uns Nahon hier präsentiert.

Frohsinn, Optimismus oder gar ein Lächeln sind hier fehl am Platz.

Die triste Stimmung wird durch die grau und teilweise vergilbt wirkenden Bilder verstärkt.

Ästhetisch gesehen ist alles geegnet für das Eintauchen in das Seelenleben des verbitterten Mannes.

Die Geschichte und der Hintergrund des Mannes ohne Namen ist schnell und trocken von ihm selbst erzählt.

Durch das Auftreten mehrerer stiller Bilder bekommen wir seine Vergangenheit präsentiert. Seine Stimme ist dabei fast teilnahms- und auch ausdruckslos. So als seien diese Erlebnisse, die ihn sicherlich stark prägten, spurlos an ihm vorbei gegangen.

Doch diese Emotionslosigkeit ist auch ein Zeichen.

Menschen die so gefühllos von Momenten in ihrem Leben berichten, die durchaus schrecklich sind, scheinen an diese Dinge gewöhnt zu sein.

Wenn einem nach und nach immer etwas passiert, was Trauer erzeugt, kann man ab einem bestimmten Punkt keine Gefühle mehr zeigen, denn dieses Gefühl des enttäuscht Werdens mittlerweile schon und dementsprechend

emotionslos berichtet man darüber.

Der Mann selbst bezeichnet sich als „armen Schlucker“, der eine „banale Geschichte, eine wie viele andere“ wiedergibt.

Auf diese Äußerungen drängen sich Fragen auf.

Woher weiß er, dass seine Lebensgeschichte nur eine von vielen ist?

Abgesehen von der Arbeit in der Metzgerei und der Näherin, die ihn auch schnell verließ, hatte er keinen Kontakt zur Außenwelt. Er konnte also quasi keinen Einblick in das Schicksal Gleichgesinnter ergattern. Es sei denn, er hat während einer seiner Kneipenaufenthalte Menschen sich über ihr Leben beklagen hören.

Die zweite Frage: Wenn dies nur eine banale Geschichte ist, warum erzählt man sie dann?

Der Schlachter selbst würde sicherlich sofort unterschreiben, dass sein Leben und die Umstände, unter denen er sein Dasein fristet und die zu selbigem führten, nicht der Rede wert sind.

Es gäbe nichts Interessantes an ihm, etwas Lohnenswertes, an das man sich erinnern muss.

Noé allerdings will gerade dieses eine Leiden von vielen darstellen und tut dies auf brillante Art.

Neben den oben genannten technischen Mitteln, wie dem aufrüttelnden Trommelschlag, der wie ein Knall daher kommt und auch als Vorhut auf die spätere Entwicklung des Plots zu sehen ist, werden ab und an Schrifttafeln eingeblendet, die seine Gedanken auf direkte Weise in unser Gehirn brennen.

Einer dieser Schriftzüge beinhaltet groß und dick das Wort „Schwul“.

Im Laufe des Films taucht diese Empfindung öfter auf. Vor allem bezüglich Menschen, gegenüber denen er Abneigung empfindet.

Diese Schriftzüge tauchen noch häufiger auf und dienen der visuellen Bestätigung, falls einem die Empfindungen und inneren Monologe noch nicht deutlich genug sind.

File: c:\programmen\film\menschentod.avi  
Date: 20090902 19:05:00 (00:01:54), Duration: 00:28:43, avg bitrate: 11 03 kbps  
Audio: mp3, 48000 Hz, stereo, 128 kbps  
Video: mpeg4, xvid100, 640x480, 25,00 fps



(Quelle: [www.iload.to](http://www.iload.to))

Bereits in „Menschenfeind“ deutet sich eine Eigenschaft Noés an, die sich auch in seinen späteren Werken finden lässt.

Als wäre die Handlung nicht schon provokant genug, so zeigt er u.a. das Sterben einer alten Frau und damit im Zusammenhang die völlige Kälte des Schlachters bezüglich des Todes eines Menschen.

In einer anderen Szene betrachtet er einen Porno in einem Kinosaal. Kaschiert oder geschnitten wird nicht. Der Regisseur zeigt uns diesen Streifen in seiner vollen Pracht. Paradoxerweise wirkt der Mann nicht so, als würde er Befriedigung suchen, er wirkt verstört, abwesend und in seinen Gedanken verloren.

Doch im Vergleich zu seinen späteren Filmen und auch zum Ende dieses Films ist das erst die Spitze des Eisbergs.

Die für mich eindeutig prägnanteste Szene des Films ist auch der Ausbruch seiner Emotionen. Alles was sich bisher in ihm abspielte, sämtliche hasserfüllte Gedanken gegenüber seinen Mitmenschen und der Gesellschaft finden in diesem Bild ihren Ausdruck.

Im Zuge des Vorwurfes, er würde kein Geld nach Hause bringen und Nutten aufsuchen, rastet der Mann komplett aus. Er prügelt auf seine schwangere Frau ein. Doch sein Ziel ist nicht direkt sie zu verletzen. Er schlägt auf ihren Bauch. Die Kamera verdeutlicht in naher Einstellung und stillstehend die wuchtigen Schläge, die das ungeborene Kind töten.

Seine Gedanken vermitteln uns: Es soll nicht in dieser schäbigen Welt groß werden. Die Frau winselt und ist am Boden zerstört. Man kann sich kaum vorstellen, wie es in einer werdenden Mutter emotional aussehen muss, wenn der Fötus absichtlich und dann auch noch durch den Vater getötet wird.

Die Bindung von der Mutter zum Kind ist die wohl intensivste Beziehung, die es unter Menschen geben kann. Noé zeigt uns diesen Mord detailliert und ausgiebig.

Lange muss man als Zuschauer an dieser Szene knabbern.

Die Emotionen wechseln zwischen Schockstarre und Hass auf den Schlachter.

Als ich den Film das erste Mal sah, empfand ich unbändige Abneigung gegenüber der Hauptfigur, die noch dadurch gesteigert wird, dass er seine Schwiegermutter mit der Waffe bedroht, dann nach Paris flüchtet und das wahrscheinlich nicht einmal, weil er Angst vor der Verurteilung hat, sondern weil er die Gesichter der beiden Frauen nicht mehr ertragen kann.

Während dieses ganzen Prozesses ist er nach außen hin ausdruckslos. Man sieht, wie in dem Moment des Mordes die Wut in ihm aufkeimt und sieht die fehlende Betroffenheit wenn er über seine Tat nachdenkt.

„Dein Baby ist nur noch Hackfleisch!“, lautet einer seiner Gedanken und spiegelt seine Haltung am besten wieder.

Als er in Paris ankommt und alte Freunde fragt, ob diese für ihn einen Job hätten, sehen wir nur ihre Gesichter in einer Nahaufnahme. Ihn sehen wir nicht. Das führt dazu, dass sich der Zuschauer noch mehr in die Figur hinein fühlt.

Die Absagen wirken ernüchternd, niederschmetternd und gipfeln in dem Moment, als er wütend von einem Bewerbungsgespräch die Straßen entlang geht und man wieder einmal seinen Gedanken lauscht.

Das Bild ist eine Totale und er läuft durch das gesamte.

Keine Komparsen, sondern nur er, die Tristesse der Umwelt und die Verachtung in seinen Gedanken.

Der einsamste Moment im ganzen Film.

Er schafft es dann doch noch und ergattert zwei Jobs, doch er wirkt auch hier fehl am Platz, hält es nicht lange aus und steht dann wieder ohne finanzielle Existenz da. Wiederum angekommen in einer Kneipe, die in warmen Farben dargestellt wird, da sie womöglich der einzige Zufluchtsort für einen „armen Schlucker“ ist und ihm auf seltsame Weise noch das Gefühl der Geborgenheit und gibt. Doch auch hier verscherzt er es sich.

Ein Fremder macht sich darüber lustig, dass er den Wein nicht bezahlen kann. Der Schlachter will ihn zur Rechenschaft ziehen, doch der Wirt schreitet in Form einer Schrotflinte ein.

Wieder sehen wir ihn daraufhin in einer Totalen durch die Stadt laufen. Er ist kurz davor zu explodieren. In seinem Hotelzimmer, dass er nun auch nicht mehr bezahlen kann, kramt er nach dem Revolver und stampft wieder durch die selbe Totale, in der wir ihn zur Kneipe haben gehen sehen, bis er an der Kneipe ankommt.

Noé jedoch lässt dies nicht das Ende der Geschichte sein. Selbst dieses, morbide gesagt „Vergnügen“ wird ihm nicht gewährt.

Stattdessen betrachtet er sich im Spiegel und hält sich die Waffe an den Hals.

Die Geschichte hätte hier ein Ende haben können, doch der Regisseur und Autor des Films hat sich dagegen entschieden.

Seine Tochter, die ja mittlerweile im Heim ist, kommt ins Spiel.

Sie soll in so einer ungerechten Welt nicht aufwachsen. Die drei Kugeln sollen für sie, ihn und für die „Schwuchtel“ der Metzgerei sein.

Hier kommt ein Element zur Geltung, was ich zuvor noch nie in einem Film gesehen hab.

Noé blendet eine Warnung ein. Auf schwarzem Hintergrund und in einnehmender Schrift wird darauf hingewiesen, dass die Zuschauer jetzt den Film beenden sollten, wenn sie sich das Ende nicht antun wollen.

Sieht man diese Warnung ist man perplex. Das Gefühl des Unbehagen in sich vor dem, was jetzt kommt aber zur gleichen Zeit überwiegt die Neugier und so kurz vor Ende des Films will man ihn doch nicht beenden. Man will ja schließlich wissen, wie der Hass des Schlachters seinen Ausbruch findet.

Er holt seine autistische Tochter aus dem Heim und bringt sie in das Hotelzimmer. Das Licht dort ist, wie über weite Strecken des Films, trist, grau und vergilbt. Es wirkt beinahe klinisch.

Nahon spielt mit seiner Tochter. Er berührt ihre Oberschenkel und andere intime Stellen ihres Körpers. Dann erschießt er sie. Die Kugel geht in den Hals. Sie sackt zu Boden.

Wir können direkt und frontal das Eintrittsloch, das strömende Blut und die röchelnde Tochter sehen, die ihre letzten Atemzüge tätigt und mit weit geöffneten Augen ihren Vater ansieht.

Nachdem sie das Zeitliche gesegnet hat, setzt er die Waffe an seine Stirn und drückt ab. Das Gehirn spritzt heraus. An der Wand setzen sich Einzelteile ab.

Doch das Ganze stellt sich nur als Traumsequenz heraus.

Der Mann, der kurz davor ist einen schizophrenen Charakter zu entwickeln, hatte sich dies nur alles in seinen Gedanken ausgemalt.



Erstmalig kommt es in dieser Situation zu einem Akt der Nächstenliebe. Vater und Tochter umarmen sich jeweils zweimal. Man spürt und sieht auch das erste Mal Zuneigung zweier Menschen.

Der Schlachter vergisst daraufhin seine Mordgedanken aber verinnerlicht die Idee des sexuellen Missbrauchs, der womöglich der einzige Zugang zu einem wahrhaftigen Dasein ist.

Die Kamera schwenkt auf die Straße und ein erneuter Trommelschlag ertönt.

Der Kran, auf dem sich die Kamera in dem Moment befindet ruckelt.

Das Schlussbild steht also nicht still. Vielleicht wollte Noé einfach nach den ganzen festen Bildern ein wenig Bewegung in seinem Film haben aber es könnte auch ein Ausdruck des inneren Zwiespalts des Mannes sein, mit dem er am Ende zurück bleibt.

Es wird uns also ein offenes Ende präsentiert, auf das wiederum abschließend ein großer Schriftzug folgt, der die Geschichte beendet.

Die Nähe zur Hauptfigur war dem Regisseur und Autor wichtig.

Wir sollen verstehen, warum er sich so entwickelt hat.

Noé wollte mit „Menschenfeind“ ein Porträt der Ausweglosigkeit und des Hasses kreieren, was ihm auf beeindruckende und gleichzeitig sehr verstörende Art und Weise auf der Ebene der Bildsprache sehr gut gelungen ist.

### **8. 3 Filmische Einschätzung**

Man muss erstmal durchatmen, wenn man diesen Film gesehen hat.

„Menschenfeind“ ist keine leicht Kost und schon gar kein Popcorn- Kino.

Die Altersfreigabe ab 18 ist absolut berechtigt.

Was bleibt hängen, wenn man dieses verstörende Werk gesehen hat?

Sicherlich mehrere Eindrücke. Man stempelt einerseits den Regisseur als Provokateur ab.

Wer solche Elemente in sein Spielfilmdebüt einbaut, will Aufsehen erregen, keine Frage.

Einige Bilder sind fest in der Netzhaut verankert und man wird sie immer wieder als Erstes hervor kramen, wenn man an die Handlung und diesen Film als Ganzes denkt.

Ein Mann, der ein ungeborenes Kind tötet und mit dem Gedanken spielt seine Tochter zu vergewaltigen und sie danach zu erschießen.

Eine drastische Persönlichkeitsvorstellung, die uns Gaspar Noé da hinterlässt.

Zumindest meint man das auf den ersten Blick zu denken.

Tatsächlich hat sich Noé mit einer gesellschaftlichen Entwicklung beschäftigt.

Die Vororte, in französisch Banlieues genannt, von Paris waren, wie bereits in der Inhaltsangabe kurz angeschnitten, ein Spiegelbild der zwiespältigen Gesellschaft Frankreichs.

Arbeitslosigkeit, Armut und Vereinsamung aufgrund der gesellschaftlichen Isolierung dominierten den Alltag.

Menschenunwürdige und auch unnatürliche Zustände prägen das Zusammenleben.

Der Mensch ist ein Rudeltier und auf Sicherheit bedacht.  
Heutzutage gibt uns u.a. die eigene Liquidität dieses Gefühl der Behaglichkeit.  
Ist dies nicht gegeben, so fühlt sich der Mensch nicht als kleines Zahnrad,  
welches einen Beitrag zum funktionierenden System beisteuert.  
Ist dies aber nicht gegeben, so ist das Ergebnis dieses sozialen Missstandes  
Unzufriedenheit. Diese richtet sich gegen einen selbst aber auch gegen das ganze  
politische und moralische System, wodurch man sich benachteiligt fühlt.

Die Moral ist die Klammer, die sich um die Geschichte des Schlachters zieht.  
Er ist nur eine der vielen gescheiterten Existenzen, weshalb er sein Leben auch als  
„banal“ abstempelt.

Was ist Moral eigentlich? Damit beginnt Noé seinen Film. Er beleuchtet diese  
psychologische und teilweise auch philosophische Frage jedoch nicht von  
mehreren Blickwinkeln aus.  
Er lässt zwei vermeintlich einfache Männer in einer Kneipe kurz und bündig  
darüber erzählen. Während einer eher die Rolle des stillen Zuhörers einnimmt, sagt der  
andere seine Meinung offen.  
Den Reichen würde die Moral gehören. Sie hätten sie aufgrund ihres Status für sich  
beansprucht und den Armen nichts mehr gelassen. Übersetzt gesagt: Die Wohlhabenden  
geben im Land den Ton an.  
Natürlich sieht man das am unteren Ende des sozialen Gefüges so. Man sieht sich  
benachteiligt und ungerecht behandelt.

„Warum muss ich hart für arbeiten, um überhaupt zu existieren, während die da oben es  
sich gut gehen lassen, alles in den Rachen geschoben bekommen und sich einen Dreck  
um mich scheren?“ So oder so ähnlich lässt sich der Gedanke des Mannes in der Leder-  
jacke am Tresen zusammenfassen.

Was nun also moralisch vertretbar ist, habe er bzw. die Armen also nicht zu  
entscheiden. Man würde sie ja eh nicht beachten.  
Würde dann allerdings mal jemand kommen, um ihn von seiner Moral und  
Vorstellung von Gerechtigkeit zu überzeugen, (Er spielt ganz bewusst auf  
„Uniformierte“, also Polizisten an) so würde er ihnen seine Vorstellung von eben dieser  
Gerechtigkeit einbläuen.  
In diesem Moment zieht er eine Waffe. Ob man richtig oder falsch liege, sei mit diesem  
Ding auch egal, fügt er abschließend hinzu.  
Noé leitet sein Gesellschaftsportrait mit einer deutlichen Szene ein.  
Wenn man in einer Lebenssituation wie dieser ist, so scheint man auch nicht vor Gewalt  
zurück zu schrecken.  
Eine Gemeinsamkeit zu Godard, der auch seine Geschichten gerne mit  
gesellschaftlichen Themen geschmückt, sowie mit psychologischen und  
philosophischen Ansätzen versehen hat.

Die beiden Männer haben für die restliche Handlung keine Bewandtnis. Man sieht sie  
nicht wieder. Durch ihre Diskussion am Tresen stellen sie also eine Frage in den Raum  
und geben gleichzeitig einen Einblick in ihr Innerstes,  
genauer gesagt die Vorstellungen von Moral und Gewalt.  
Der Film erschien 1998. Noé hat nach eigener Aussage 15 Jahre an „Enter the Void“  
gearbeitet, intensive Recherche betrieben, ein Team zusammengestellt und die

Finanzierung, sowie die Visionen und technischen Mittel zusammengetragen. 1991 erschien der Vorläufer „Carne“, der die Vorgeschichte des Schlachters darstellt. Es ist ein faszinierendes und erschreckendes Bild, was er uns präsentiert. Er zeigt uns die Abgründe eines Menschen auf, der eine große Gruppe der Bevölkerung repräsentiert. Wenn man nicht in der Materie steckt, fällt es einem schwer die Gedanken des Mannes nachzuvollziehen. So sieht man nur einen hasserfüllten und verbitterten Herren, der jeden am liebsten sofort anspringen würde. Doch Noé stellt die Umstände, die zu diesem Charakter führten, blendend dar. Angefangen bei familiären Schicksalsschlägen, die einen Menschen in der Kindheit schon nachhaltig prägen, über zwischenmenschliche Missbräuche und Enttäuschungen, bis hin zur gesellschaftlichen Abkapselung und daraus resultierenden finanziellen und emotionalen Notstand. Zerrütteter und instabiler kann ein Leben wohl kaum verlaufen.

Bei einigen Betroffenen, die unter ähnlichen Bedingungen in den Pariser Banlieues der 80er lebten, führte dies sicher zu psychischen Krankheiten wie z.B. Depressionen.

Bei der dargestellten Figur jedoch entsteht Abscheu.

Doch wem soll er sich anvertrauen und wer könnte ihm aus dieser Lage heraus helfen? Soziale Kontakte hat der Mann nicht. Seine Eltern sind gestorben bzw. geflüchtet, seine erste Frau hat ihn nach der Geburt der Tochter verlassen und selbige befindet sich derzeit in einem Heim.

Aus der Not heraus heiratet er eine Frau, die er nicht liebt, in der Hoffnung, sie könne ihm eines Tages bei der Eröffnung einer Metzgerei helfen.

Er meidet jedoch den Kontakt zu ihr und erst recht den zu seiner Schwiegermutter. Die Gedanken, die ihn beschäftigen hätte er ihnen auch beichten können, doch die beiden Frauen sehen ihn sowieso als Versager.

Das Porträt eines Gescheiterten.

Das Schlimme ist, er ist nicht verantwortlich für seine missliche Lage. Gut, er hat aus blinder Wut einen Menschen erstochen aber der Grundtenor war der Beschützerinstinkt gegenüber seiner Tochter, was allerdings noch lange nicht diese sinnlose Tat rechtfertigt.

Es waren alles Umstände auf die er mehr oder weniger keinen direkten Einfluss nehmen konnte, die ihn in seine Situation brachten. Er ist also isoliert, ohne tatsächlich etwas dafür getan zu haben.

Prinzipiell kann man ab diesem Punkt der Erkenntnis seinen Hass gut verstehen.

Gerechtigkeit und das moralische Verständnis sehen anders aus.

Der Typ in der Lederjacke am Tresen zu Beginn hatte also wohl doch nicht so ganz unrecht...

Im Laufe des Films konzentriert man sich aber kaum auf die Umstände, die zu seiner Art führten.

Man fragt sich nur die ganze Zeit, wann er denn explodieren wird und was er dann unternimmt, denn Menschen in einer ausweglosen Situation sind zu vielen Dingen fähig.

Von der Umwelt bekommen wir kaum etwas mit. Wir sehen lediglich ab und an andere Personen, die ihm auf seinem Weg begegnen und denen er nur mit zunehmender Verachtung gegenüber tritt.

Noé lässt uns voll und ganz in die Gedankenwelt des von Philippe Nahon so großartig Gespielten versinken. Die Handlung spielt sich fast ausschließlich in seinem Kopf ab. Innere Monologe dominieren.

Man könnte meinen, die Empfindungen eines Protagonisten über so eine Länge würden nicht ausreichen, um einen spannenden Film zu erzählen, doch genau das will der Regisseur und gleichzeitige Autor des Films ja vermeiden.

Wir sollen uns keine fundierte Meinung bilden. Wir sollen nicht abschätzen, ob sein Denken und Handeln gerechtfertigt ist. Wir sollen den Grund verstehen. Wir sollen erleben, was mit einem Menschen passiert, dem alles abhanden kommt und der nach und nach zum Wrack wird.

Die Erzählweise ist bestens ausgewählt und stört an keinem einzigen Punkt im Film und ist alles andere als ermüdend.

Seine Gedanken sind politischer, sozialer, psychologischer und philosophischer Natur. Der Schlachter ist also keineswegs ein naiver Mann, sondern ganz im Gegenteil sogar sehr gebildet.

Um die Botschaft von Noé zu verstehen, muss man sich oft die Frage nach Moral und Gerechtigkeit stellen und sich in seine Lage versetzen.

Der argentinisch- französische Regisseur ermöglicht das dem Zuschauer sehr gut.

Durch die Bildsprache (Kamera etc.) und die innere Monologe identifizieren wir uns ab einem bestimmten Punkt mit dem hilflosen Mann.

Es ist aber eine komische Form der Empathie. Sympathie schon gar nicht, denn seine negativen Gedanken ermöglichen dieses Mitgefühl nicht.

„Menschenfeind“ ist ein politischer Film. Es ist eine Kritik an die Gesellschaft und das auf sehr provokante Weise. Man wird sicherlich kaum ein Werk sehen, was das Innenleben einer gescheiterten Existenz so gut wiedergibt, wie dieses.

Die Bilder und die Handlung sind beklemmend und frei von jeder Schönheit und dennoch fesseln sie. Wer sich für menschliche Abgründe und die Ursache für die Entstehung selbiger interessiert, wird „Menschenfeind“ lieben.

Filme wie dieser sorgen immer für Aufsehen.

Sie stellen etwas dar, das bisher im Verborgenen blieb und was nur den Betroffenen zugänglich war und von ihnen wahr genommen wurde.

Er ist nichts für Menschen, die zart besaitet sind.

Auch wenn die Schläge auf den Bauch der schwangeren Frau und die daraus resultierende Tötung des Kindes abstoßend sind, so verdeutlichen sie doch den Ausbruch der Gefühle eines Verzweifelten.

Ich ziehe meinen Hut vor Gaspar Noé.

Brennpunkte in die öffentliche Aufmerksamkeit zu rücken ist ein schöner Beigeschmack der Freiheiten, die man als Regisseur hat und die nur wenige so deutlich, sehenswert und vor allem nachvollziehbar nutzen.

Ästhetisch gesehen ist „Menschenfeind“ eine Vorhut dessen, was dieser Mann in den darauf folgenden Jahren vollbrachte.

Ich denke immer sehr gerne über diesen Film nach. Auch wenn er, wie die anderen Filme Noés ebenso, ein schwieriges Thema auf eine negative Weise beleuchtet. Es ist ein aufklärerischer Film und als diesen muss man ihn auch sehen, um die Welt, die uns hier aufgezeigt wird, zu verstehen.

## 9. Filmische Analyse „Irreversible“

### 9.1 Inhaltsangabe

Zu Beginn des Films läuft der Abspann rückwärts. Ein Stilmittel, was signifikant für die gesamten 93 Minuten sind.

Untermalt von einem tiefen Bass und in sich abschrägender Form, werden dem Zuschauer die Credits präsentiert, wobei die bedeutendsten farbig hervorgehoben sind.

Ebenfalls wird deutlich, dass es sich bei „Irreversible“ um einen Autorenfilm handelt. Von Gaspar Noé stammt die Idee, er hat Regie geführt, den Film geschnitten und dazu noch die Kamera geführt und dies präsentiert er uns auch.

Nachdem die Mitwirkenden ihre Erwähnung hatten, sehen wir eine graue Häuserfassade. Die Kamera schwebt die ganze Zeit hin und her und sucht nach einem festen Punkt, der die Geschichte einleitet. Sie findet diesen Punkt in Gestalt handelt zweier Männer, die in einem kleinen Zimmer auf einem Bett sitzen.

Einer von ihnen ist nackt und erzählt davon, dass er seine Tochter vergewaltigt habe und dafür ins Gefängnis musste (Denkt man dabei an das Ende von „Menschenfeind“ zurück, so wissen wir, wofür sich der Schlachter am Ende entschied)

„Le temps détruit tout (Die Zeit zerstört alles)“ ist dabei der erste Satz.

Dieser Gedanke eröffnet den Handlungsbogen. Auch in diesem Zimmer ist die Kamera durchgehend in Bewegung. Wir sehen einen vollen Aschenbecher, während der angezogene Mann entgegnet, dass es keine Untaten, sondern nur Taten gäbe.

Auf einmal schwenkt die Kamera durch die Decke des Zimmers und zeigt uns in der Vogelperspektive, wie ein junger Mann auf einer Bare in einen Krankenwagen befördert wird. Ein zweiter steht völlig aufgelöst vor dem Eingang eines Nachtclubs. Bisher gab es keinen sichtbaren Schnitt. Auch in dieser Szene wird die fliegende Bewegung der Kamera dazu genutzt, nahtlos in die nächste Szene überzuleiten. Wir befinden uns abwechselnd im Inneren des Krankenwagen und Polizeiwagen, in dem die beide angesprochenen Männer sich getrennt voneinander befinden.

Erneut wird eine fließende Kamerabewegung genutzt, um von der Straße und den fahrenden Autos in den Nachtclub zu springen. Nun sehen wir die Männer, wie sie zusammen durch den Club marschieren und die ganze Zeit nach einem Mann fragen. Sie suchen ihn sehr dringend.

Wir erfahren die Namen der beiden Männer. Marcus ist derjenige, der aufgebracht durch die Gänge des Clubs marschiert und die Männer, die Hardcore-Sexpraktiken ausüben, nach diesem Mann befragt. Pierre ist sein Begleiter. Er ist versucht durchgängig Marcus vergebens zu besänftigen. Unterstreicht wird diese bebende Atmosphäre von der Musik von Thomas Bangalter („Daft Punk“).

Angekommen bei der vermeintlichen Person, die die beiden ganze Zeit so akribisch suchten, artet das Geschehen aus.

Marcus provoziert den Fremden und ihm wird der Arm gebrochen. Dieser

versucht dann noch den am Boden liegenden Angreifer zu vergewaltigen. Doch von hinten schmettert Pierre ihm einen Feuerlöscher ins Gesicht.

Der potentielle Vergewaltiger sackt zu Boden. Pierre lässt nicht locker. Sage und schreibe 23 Mal schlägt er mit dem Feuerlöscher auf das Gesicht des Opfers, bis dieses nur noch eine zerfetzte Masse Brei ist.

In der nächsten Szene sitzen die beiden Protagonisten in einem Auto und fragen in einer Bar, wo sich das „Rectum“ (der angesprochene Club) befinde. Marcus ist hibbelig und rast vor Wut. Pierre versucht ihn zu beruhigen.

Die beiden auf der Rückbank eines Taxis sitzen.

Sie werden gefahren und möchten, dass sie der Fahrer zum „Rectum“ fährt. Eine klare Gesprächsstruktur ist dabei allerdings nicht zu erkennen, da sich alle drei nur anschreien.

„Hättest du dich mit der gleichen Energie um Alex gekümmert, wäre das Ganze gar nicht erst passiert.“, entgegnet Pierre Marcus.

Ein erster Hinweis auf das zentrale Ereignis des Films, der durchgängig rückwärts erzählt wird.

Am Ende der Szene klaut Marcus schließlich das Taxi und Pierre verliert seine Contenance, die er bisher noch gerade so aufrecht halten konnte.

Die beiden gehen die Straße entlang. Sie befragen Prostituierte nach einem Mann.

Begleitet werden sie von zwei dunklen Gestalten, die sich eher im Hintergrund halten. Sie geraten schließlich an eine Dame, die sich als Transsexuelle herausstellt. Marcus hält ihr einen spitzen Gegenstand an den Hals und versucht einen weiteren Namen aus ihr heraus zu kitzeln.

Hier fällt ein weiterer wichtiger Hinweis, der das Puzzle nach und nach vervollständigt:

„Es geht um Vergewaltigung.“, teilt der von Vincent Cassel gespielte, von Wut und dem Gelüste nach Rache Getriebene der Frau mit.

Die Szene endet damit, wie die Männer von den anderen Prostituierten, die ihrer Kollegin zur Hilfe eilen, angegriffen und verjagt werden.

Nach einem weiteren nahtlosen Übergang sehen wir, wie Pierre völlig paralysiert in einem Auto zu einem Ereignis befragt wird.

„Sind Sie nach dem Opfer gegangen?“, fragt ihn der Beamte.

Als Pierre das Auto verlässt, stellt er sich neben Marcus, der in die Leere starrt und von einem Mann angesprochen wird (Der Selbe, der ihn bei der Befragung der Prostituierten begleitet), der ihm Rache nahe legt. Er willigt ein.

Pierre und Marcus betreten die Straße. Direkt vor ihren Augen sehen sie, wie eine entstellte und komatöse Frau in einen Krankenwagen transportiert wird.

Es handelt sich um Alex. Die aktuelle Freundin von Marcus und die ehemalige von Pierre.

Auf tonaler Ebene wird nun ein heftiger Herzschlag hörbar, der von den Kamerabewegungen unterstützt wird. „Das ist meine Frau.“, sagt Marcus zu einem Polizisten und die Szene endet.

Im Anschluss sehen wir, von hinten, wie eine adrett gekleidete Frau eine Party verlässt. Eine der Prostituierten rät ihr, durch die Unterführung zu gehen, dort sei es sicherer. Sie folgt ihrem Rat und begegnet einem Paar, wobei die Frau (die von Marcus bedrohte Transe) von ihrem Begleiter geschlagen wird.

Vor Schreck bleibt Alex stehen. Der Mann wendet sich nun ihr zu und lässt von der Anderen ab. Es handelt sich dabei um den Mann, der im „Rectum“ neben dem tot Geprügelten stand.

Er vergewaltigt sie. Für ca. 10 Minuten und ohne Schnitt bleibt das Bild erstmals stehen und wir sehen, wie er sie anal penetriert. Danach tritt er ihr ins Gesicht und schmettert ihren Kopf auf den Beton.

Pierre und Marcus sind auf einer Hausparty.

Während Marcus ausgelassen feiert, mit den Frauen flirtet, meidet Pierre diese Exzesse. Er redet die ganze Zeit von Alex. Sie tanzt ausgelassen, doch als sie bemerkt, dass ihr Freund Drogen genommen hat, verlässt sie frustriert die Party.

Die Drei befinden sich im Untergrund. Sie warten auf die U- Bahn.

Einziges Gesprächsthema dabei ist der Sex zwischen Alex und Marcus. Pierre lässt seinen Frust darüber, dass er sie nie zum Orgasmus bringen konnte, freien Lauf und befragt die beiden ungeniert, auch in der U- Bahn nach deren Erfolgsrezept.

Nach einem erneuten Übergang sehen wir, wie Alex auf Marcus liegt.

Sie sind nackt, liegen im Bett und lassen ihre Gefühle heraus.

Ein „sinnvolles“ Thema gibt es hier nicht. Nur zwei Liebende, die sich einander hingeben. Nebenbei erwähnt sie, dass ihre Periode überfällig ist und wir erfahren durch ihre Reaktionen, dass sie schwanger ist.

In der letzten Szene liegt Alex auf einem Handtuch inmitten einer Wiese, umringt von anderen Menschen und spielenden Kindern. Die Kamera nimmt die Bewegung eines Rasensprengers auf.

„Le temps détruit tout“ wird groß und deutlich sichtbar eingeblendet und der Film endet.

## 9. 2 Bildsprache

Eigentlich sollte man bei einer Analyse ja nicht das Ergebnis vorweg nehmen, doch ich missachte diese Regel an der Stelle einfach.

Noé ist ein Freund von schwebenden, rotierenden, kreisenden und fliegenden Kamerabewegungen. Gepaart mit einer kontrastreichen und farbenfrohen Beleuchtung ergibt das Ganze ein bildgewaltiges Werk, welches seinesgleichen sucht.

Dass dies kein alltäglicher Film ist, merkt man bereits im Vorspann, der hier jedoch der Abspann ist. Die Namen derjenigen, die die bedeutendsten Rollen bei der Realisierung des Films inne gehabt zu haben scheinen, werden farbig hervor gehoben. Die Credits schrägen sich dabei an und verlagern sich ein wenig nach rechts. Für die Zuschauer, die nicht mitbekommen haben, wer nun eine wichtige Rolle bei der Entstehung des Werks hatte, werden diese Namen gegen Ende des vorgezogenen Abspanns noch einmal groß, deutlich und unterstützt von dumpfen Bässen präsentiert.

Laut eigener Aussage von Noé ist dieses Werk auch inspriert von „Memento“, dessen Plot komplett rückwärts erzählt wird.

Scheint deshalb nur logisch, dass das normalerweise hinten Angefügte nun vor dem eigentlichen Film zu sehen ist.

Dieser Stil lässt sich jedoch nicht völlig beibehalten.

Filme, deren Handlung rückwärts erzählt wird gibt es viele. Doch während sich die Aneinanderreihung der Szenen dabei nicht als problematisch heraus stellt, ist es der Inhalt einer Szene, der Schwierigkeiten bereitet.

Man müsste die Szenen tatsächlich im Rückspielmodus ablaufen lassen, um zu 100% konsequent zu sein.

Da dies allerdings nicht logisch erscheint und jeden Zuschauer vergraulen würde, bleibt Noé dabei, die Szenen in sich vorwärts laufen zu lassen, doch über einen fließenden Übergang mittels Schnitt und Kamerabewegung den Eindruck des Rückwärtigen zu erzeugen.

Schaut man sich den Stil der Kamera an, so wird bereits in der ersten Szene deutlich, wie der gesamte restliche Film aussieht.

Stillstand und Ruhe sucht man vergebens. Während die Kamera zu Beginn die graue Häuserfassade entlang schwenkt, sucht sich der Zuschauer verkrampft einen Fixpunkt, den er fokussieren kann. Noé und sein Kameramann spielen dabei mit einer wichtigen, menschlichen Eigenart.

Unsere Sehbedürfnisse sind auf Sicherheit geschult. Wir brauchen Gewohnheit, auch auf optischer Ebene, sodass sich unser Auge anpassen kann.

Diese Sicherheit und Stabilität liefern uns die beiden allerdings nicht. Durch die kreisenden, wellenden Bewegungen kommt unser Auge nicht zur Ruhe. Das Gehirn kann also keine Ordnung schaffen.

Die Kamera schwebt scheinbar in eines der Fenster und wir sehen zwei

Männer, die auf einem Bett sitzen. Einer von ihnen ist komplett nackt und sie rauchen viel, denn vor ihm steht ein Aschenbecher, der überquillt.

Selbst bei dieser vermeintlich ruhigen Situation, in welcher die Herren nur sitzen und reden, schwingt die Kamera hin und her. Es gibt also keinen hektischen Moment in der Szene.

Es wird darüber philosophiert, dass die Zeit alles zerstört.

Ein eigentlich ruhiger und besonnener Moment, in welchem zwei Menschen

Gedanken und Erfahrungen austauschen. Doch Noé und sein Kameramann Benoît

Debie gönnen dem Zuschauer keine Ruhe.



(Quelle: [www.dead-donkey.com](http://www.dead-donkey.com))

Man fragt sich in der Szene unweigerlich: Warum sitzt der Mann nackt auf dem Bett?

Klar, die beiden können schwul sein und hatten womöglich gerade Sex aber wäre dann der andere nicht auch nackt und würden sie dann wirklich sagen, dass die Schwulen vor dem

„Rectum“ den Lärm verursachen...



Sie könnten sich bereits lange kennen (Brüder, Freunde) und deshalb ist diese Grenze der Intimität durchbrochen.

Nacktheit macht angreifbar und nachdem der Schlachter, den Philippe Nahon in „Carne“ und „Menschenfeind“ so gut spielte, gesteht hier anfangs, dass er der Versuchung nicht widerstehen konnte und seine Tochter missbrauchte. Höchstwahrscheinlich ist das sein neuer Tiefpunkt.

Die fließende und schwunghafte Bewegung der Kamera unterstützt die Absurdität der Situation. Es entsteht ein Beklemmungseffekt, der noch eine Weile andauern wird. Genauer gesagt bis der Zuschauer zum ersten Mal eine Ahnung hat, worum es in der Geschichte tatsächlich geht.

Da sie rückwärts erzählt wird, erschwert das natürlich das Verständnis.

Die geschwungenen optischen Bewegungen sind sehr prägnant.

Die nicht vorhandene Statik zieht sich über Minuten hin. Doch sie ist weder abschreckend, noch zerstört sie die Atmosphäre.

Um den Zuschauer bei der Stange zu halten und seine Lust auf die weitere Handlung zu schüren, ist dies genau das richtige Mittel.

Während die beiden Männer im Zimmer relativ schnell als mögliche Hauptcharaktere ausscheiden, wird das Augenmerk genau schnell auf zwei weitere Männer gelegt.

Während einer von ihnen, der sich später als Marcus zu erkennen gibt, in einem Krankenwagen abtransportiert wird, fährt ein anderer (Pierre) in einem Polizeiwagen mit.

Beide reden nicht. Marcus ist weg getreten von den Schmerzen und Pierre starrt wie versteinert vor sich hin. Es scheint also etwas gewalttätiges und mitreißendes vorgefallen zu sein.

Im Vergleich zu den wirren Bildern der Anfangsszene und der „suchenden“ Kamera, springt diese bei der Vorstellung der beiden angesprochenen Männer schnell auf sie und hat sie deutlich erkennbar in nahen Einstellungen im Fokus und die Bilder sind stabil.

Dieses Mal sollen wir also nicht irritiert bzw. abgelenkt werden. Der Zuschauer konzentriert sich schnell auf die beiden.

Während sie ihre jeweiligen Fahrten absolvieren, wechselt die Bildfolge.

Sie springt von Wagen zu Wagen hin und her. Dabei wechselt das Bild auch außerhalb des Autos und wir hören das bedrohlich wirkende Geräusch von lauten Sirenen und sehen abwechselndes Licht flackern, das zum Teil von den Leuchten der Autos und zum Teil von der nächtlichen Stimmung Paris' erzeugt wird.

Ich habe mich beim Betrachten dieser Szene allerdings gefragt, wieso er uns diese Innenansicht präsentiert.

Tatsache ist: Es wird in beiden Autos nicht gesprochen. Pierre ist umringt von Polizisten und ist ebenso stumm, wie Marcus, der auf einer Trage liegt.

Doch bei näherer Betrachtung fällt einem auf, dass im gesamten Film sehr viel gesprochen wird. Es gibt kaum einen Moment der Ruhe, bis auf eben diese Szene.

Im Ganzen betrachtet wird durch diesen Effekt des Nichts- Sagens die Rat- und Hilflosigkeit verstärkt.

Untermalung wird die Bildsprache von der überaus fremd und irritierend wirkenden Musik Thomas Bangalters, der sein musikalisches Können seit Jahren bei der französischen Band „Daft Punk“ unter Beweis stellt. Sie verstärkt das Gefühl der Unbehaglichkeit. Das Zusammenwirken von Kamera und Musik findet seinen Höhepunkt in der Szene im „Rectum“. Marcus stürmt durch den Club, gefolgt von Pierre.

Wie von der Tarantel gestochen durchstreift er die hintersten Ecken dieses dunklen Orts. Ungeachtet von den jeweiligen Sex- Praktiken der Männer.

Die Kamera ist dabei selten auf seiner Augenhöhe. Sie ist untersichtig und instabil, zoomt heran, heraus und fährt hin und her.

Die Vorbereitung in Absprache mit dem Kameramann muss sehr intensiv gewesen sein. Bis man solche Bilder manifestiert, dauert es eine Weile.

Der Aufbau und die Umsetzung am Set vor Ort müssen schweißtreibend gewesen sein.

Dazu die monotone und dumpfe musikalische Untermalung und die komplette Irritation ist perfekt. Die Bilder stehen Sekunden, dabei wird jedoch der Eindruck erweckt, als ob die gesamte Szene in einer Einstellung gedreht wurde.

Wenn Gaspar Noé sich entscheidet provokante Bilder zu zeigen, dann knallt er sie dem Zuschauer auch richtig vor den Latz.

Das Licht im Club ist dunkel und rot.

Da es sich um einen intimen Ort handelt, muss die Beleuchtung auch dementsprechend atmosphärisch sein. Die Dunkelheit macht eine Orientierung somit nur noch schwerer.

Wenn man bedenkt, dass im „Rectum“ Männer Oral- und analsex miteinander haben und dieser Moment detailliert von der Kamera eingefangen wird, dann wird einem bewusst, dass die Komparsen in dem Fall eine Offenheit an den Tag legen, die ebenfalls seinesgleichen sucht.

Der Irrgang endet als Marcus den vermeintlichen Vergewaltiger seiner Freundin findet. Die angestaute Wut entlädt sich und er attackiert den Mann. Dabei wird er von den anderen Besuchern überwältigt und ihm wird der Arm gebrochen, während er am Boden liegt.

Die Kamera begibt sich dabei auf seine Höhe und wir sehen überaus deutlich, wie ihm der Arm gebrochen wird.

Die Schonungslosigkeit, mit der die Situation dargestellt wird, treibt mir jedes Mal einen Schauer über den Rücken.

Noch immer gab es während der gesamten Sequenz keinen einzigen sichtbaren Schnitt. Die Beklemmung und die Praktiken werden uns sehr nahtlos vorgehalten.

Die Schonungslosigkeit, die ich in Bezug auf den Knochenbruch ansprach, ist aber noch gar nichts im Vergleich zu dem, was danach passiert.

Pierre eilt Marcus, den man so eben versucht zu vergewaltigen, zur Hilfe und stößt mit voller Wucht und einem eisenharten Feuerlöscher mitten in das Gesicht des angeblichen Täters.

Der eine Schlag ist aber nicht das Ende. 22 weitere folgen. Sein Gesicht gleicht dabei immer mehr einer breiigen Masse Fleisch.

Die Kamera ahmt dabei die Stoßbewegungen, die Pierre vollzieht nach und erzeugt in mir ein Gefühl von Abscheu, was durch die fehlenden Schnitte noch verstärkt wird.

Spätestens jetzt hat man die Gewissheit, dass die Geschichte rückwärts erzählt wird. An der Stelle fällt es mir persönlich schwer, objektiv und analytisch zu bleiben aber zu späterem Zeitpunkt werde ich darauf zurückkommen.

Zusammenfassend lässt sich über diese Szene sagen, dass sie in meinen Augen eine der provokantesten und offenherzigsten aber auch beeindruckendsten, sowie prägnantesten Szenen in der Filmgeschichte ist. Es gibt Szenen, wie die berühmte „Ich-bin-der-König-der-Welt“- Szene in „Titanic“ oder die „Ich-schau-dir-in-die-Augen-Kleines“- Szene in „Casablanca“, die beinahe jeder zu kennen scheint.

Ich zähle diese Szene im „Rectum“ dazu.

Einziger Unterschied: „Irreversible“ hat mit Nichten die Zuschauerzahlen, wie diese beiden Klassiker erreicht. Dennoch werde ich sie nicht vergessen. Sie hat sich in mein Gehirn gebrannt. Der Charakter, die Atmosphäre, das Licht, die Musik, sprich der gesamte Look und Stil ist unverwechselbar. Diesen Punkt muss man als Filmemacher erst einmal erreichen.

Ab diesem Zeitpunkt erfährt der Zuschauer, wie es zu diesem gewaltigen Ausbruch gekommen ist.

In der Szene, in der Pierre und Marcus im Taxi sitzen und den Taxifahrer in den Wahnsinn treiben, steht die Kamera ebenfalls nicht still.

Marcus hat ein so aufbrausendes Wesen, dass er sich nicht beruhigen kann. Noch wissen wir allerdings nicht was der Grund dafür ist.

Die Bilder und sein Verhalten stellen ihn als einen cholerischen und heißblütigen Menschen dar.

Im Taxi schwenkt das Bild hin und her. Alle drei schreien sich gegenseitig an. Die komplette Konfusion. Diese hält auch an, als er in einer Bar einen Transvestit nach dem Weg zum besagten Club fragt. Erst als die beiden unterstützt von zwei anderen zwielichtigen Männern die Prostituierten auf der Straße nach einem Mann fragen, beruhigt sich das Bild allmählich.

Diese Beruhigung der Bilder wird dann in den restlichen Szenen fortgesetzt.

Auch als Alex die Party verlässt.

Die Kamera nimmt dabei eine 3rd- person- perspective ein.

Als die junge Dame dann in der Unterführung auf ihren Peiniger trifft und vergewaltigt wird, steht das Bild zum ersten Mal still.

Paradoxerweise genau in der Szene, die als eine der heftigst kritisierten Szenen der Filmgeschichte gilt.

Rund zehn Minuten wird sie auf dem Boden liegend anal vergewaltigt.

Ohne Schnitt muss man dazu sagen. Sie versucht zu schreien, doch ihr wird der Mund zu gehalten. Sie leidet Höllenqualen und der Zuschauer empfindet das mit.

Wieder entsteht der Abscheu, der vorhin bereits vorhanden war. Die Kamera liegt während der gesamten Aktion auf dem Boden und beobachtet still das Geschehen.

Eine sehr makabere Art und Weise die fließende und schwebende Kameraführung zu unterbrechen. Psychologisch betrachtet ist dies jedoch die ideale Wahl. Dadurch bleibt diese Szene ebenfalls im Gedächtnis.

So sehr, dass man den Namen Gaspar Noé wahrscheinlich für immer mit dieser Szene in Verbindung bringen wird, unabhängig davon, welche Werke er noch schaffen wird.

Provokanter geht es kaum. Menschen erinnern sich an solche Bilder und kramen sie immer wieder hervor, wenn der Betreffende Thema ist.

Die 3 waren auf einer Hausparty und hatten ihren Spaß. Marcus jedoch etwas mehr als die anderen beiden.

Die Beleuchtung im Haus ist sehr warm und angenehm und erzeugt ein komplett anderes Gefühl als das Licht im „Rectum“.

Es ist ja auch eine andere Welt, denn hier ist sie noch intakt und das wird uns durch die Atmosphäre vermittelt.

Auch hier wird offen ein Blow- Job gezeigt. Es ist eben Gaspar Noé...

Die darauf folgenden Szenen verfliegen wie im Flug.

Keine abschreckenden Bilder. Stattdessen die reinste Harmonie.

Menschen, die Spaß miteinander haben, die in der Bahn sitzen und sich über Sex unterhalten.

Die Kamera bewegt sich dabei nicht.

Alex und Marcus liegen im Bett. Sie turteln miteinander.

So fühlt sich Hingabe und Liebe an.

Sie sind nackt und das Licht ist warm. Geborgenheit entsteht beim Zuschauer.

Man ist als Beobachter dazu geneigt, die schrecklichen vorangegangenen Bilder zu vergessen.

Umso verstörender wirkt die Situation.

Auf die Spitze treibt Noé dieses Gefühl, indem wir erfahren, dass Alex schwanger ist und ein Kind erwartet.

Einen bitterböser Beigeschmack bringen diese Szenen mit sich.

Am Ende wird der Schriftzug „Le temps détruit tout“ eingeblendet.

Die Kamera dreht sich dabei spiegelverkehrt um die eigene Achse und nimmt währenddessen eine Vogelperspektive ein.

Eine Deutung dieses Bildes ist bei Monsieur Noé überaus schwierig.

Er könnte diese Drehung auch einfach aus einer Laune heraus mit seinem Kameramann Benoît Debie besprochen haben. Sie könnte aber auch den Strudel der Zeit darstellen, welcher die gesamte Handlung durcheinander wirbelte.

Eine durchgängige Linie, was die Bildsprache anbelangt, gibt es in „Irreversible“ nicht.

Der Film besteht aus zwei Einheiten, der Katastrophe und der Harmonie.

Dementsprechend sind auch die Bilder gestaltet.

Man sieht einen Film, der einen gewiss eine Weile nicht los lässt.

Zumindest wenn man kein emotionsloser Mensch ist.

Mich persönlich hat der Film Tage nicht losgelassen. So einprägend war für mich die überaus negative Botschaft und vor allem die Bilder. Ich dachte eine Weile über das Gesehene nach.

„Die Zeit zerstört alles“.

Einen pessimistischeren Eindruck kann man den Zuschauern wohl kaum vermitteln. Alles Schöne vergeht also irgendwann. Es wird durch grauenvolle Momente zerstört.

Vielleicht handelt es sich dabei um einen persönlichen Eindruck, den Gaspar Noé in seinem bisherigen Leben gewonnen hat. Falls dies tatsächlich der Fall sein sollte, handelt es sich dabei um einen Eindruck, den wahrscheinlich niemand bestätigen möchte...

## 9. 3 Filmische Einschätzung

Natürlich lasse ich bei diesem Punkt die Absichten Noés nicht vollkommen außer Acht, doch steht eine subjektive Deutung und Analyse im Vordergrund.

Nachdem „Menschenfeind“ bereits für allerlei Aufsehen sorgte, steht „Irreversible“ ihm in nichts nach.

Zuschauer verlassen angeekelt den Kinosaal angesichts einer ungeschnittenen Vergewaltigung.

Sieht man allerdings von den Momenten im Film ab, die einen übel aufstoßen und womöglich tatsächlich für Magenverstimmung sorgen, so wird hier erkennbar, was Jahre später in „Enter The Void“ gipfelt.

Noch bevor der „eigentliche“ Film anfängt, wird einem klar, dies ist kein gängiger Film.

Der Abspann beginnt. Okay, etwas ungewöhnlich aber der Regisseur wird schon wissen, was er sich dabei denkt. Dann verlaufen diese Zeilen auch noch rückwärts und nehmen nach und nach eine Schiefelage ein.

Klar, als Filmemacher kann man sich gerne austoben. Dafür hat man sich ja diesen Beruf ausgesucht.

Die Namen der Schauspieler und der wichtigsten Crew- Mitglieder werden eingeblendet. Auch dies passiert keineswegs auf gewohnte Weise. Sie pulsieren und flackern.

Ein dumpfer Ton mischt sich unter die Schrift und nur ein extrem schnelles Auge kann alle diese Namen speichern, die scheinbar nur den Bruchteil einer Sekunde zu erkennen sind.

Hoffnung auf Reputation wird zerstört.

Alleine durch diese Bildgewalt des rückwärts eingeblendeten Abspanns, ist die Aufmerksamkeit des Zuschauers schon hoch. Die Eindrücke dröhnen nur so auf einen herein.

Die Augen sind weit geöffnet und voller Erwartung dessen, was man nun als Handlung serviert bekommt.

Das erste Bild erscheint. Eine Häuserfassade. Für eine gefühlte Ewigkeit schwebt die Kamera an dieser grauen Steinwand entlang. Sie scheint auf der Suche nach etwas zu sein. Einem Bild, dass die Geschichte einleitet.

Schließlich findet sie es in der Form eines älteren, nackten Mannes und eines dünnen (Jeder Mann würde neben der nackten, gewaltigen Erscheinung von Philippe Nahon schmal aussehen) zweiten Mannes.

Obwohl sich die meisten Zuschauer im Nachhinein sicherlich über die Bewandnis dieser Szene wundern, so hat sie doch eine elementare Bedeutung.

Wie schon in „Menschenfeind“ steht die Moral am Anfang und sie wird hinterfragt.

„Die Zeit zerstört alles.“ lautet die Essenz des Dialoges der beiden Männer. Passenderweise verwendet Noé dafür den gleichen Schauspieler, der in „Menschenfeind“ bereits so widerlich mitfühlend einen Mann, der unter Soziophobie leidet, darstellt.

Die beiden tauchen in der restlichen Handlung nicht mehr auf. Sie stellen quasi eine niederschmetternde Aussage in den Raum und erzeugen damit eher den Rahmen für die restliche Geschichte.

Philippe Nahon wirkt dabei beängstigend abwesend. Sein Blick ist abgelenkt, doch seine Augen sind weit geöffnet. Man kann sagen, er kommt beinahe psychopathisch rüber.

Die Nacktheit verstärkt dieses Gefühl.

Nachdem er, kurz bevor die Kamera aus dem Zimmer schwenkt, eine abfällige Äußerung über die Homosexuellen tätigt, die in einem Club gegenüber verkehren, wissen wir, die beiden haben keine sexuelle Beziehung.

Warum ist er also nackt?

Nacktheit macht Menschen verletzlich. Teilweise kann sie beklemmend, irritierend erscheinen.

Würde die Aussage bezüglich der Zeit an Aussagekraft verlieren, wenn er angezogen wäre?

Zwiespältig ist das zu sehen.

Auf der einen Seite würde er seriöser wirken und so starrt man die ganze Zeit auf seinen nackten Körper.

Die Augen wandern. Die Kamera unterstützt diese Unruhe, indem sie ständig umher gleitet. Sie ermöglicht uns keine Ruhe. Wir sollen sie auch nicht erhalten.

„Le temps détruit tous.“, wie es in französischer Sprache heißt.

Würde diesen Satz ein angezogener Mann sagen, erschiene diese Aussage klar und gefasst.

Doch der Mann hat eben keine Kleidung an. Dadurch wird die ganze Situation paradox und die Aussage bekommt einen merkwürdigen Beigeschmack.

Noé erzeugt eine einzigartige Bildsprache, wie sie nur er zustande bringt. Die Kamera ist während des gesamten Films beinahe immer in Bewegung. Die Phase der Stabilisierung und Gewöhnung ist dem Zuschauer also nicht gegönnt.

Interessanter Effekt: Die Augen sind die ganze Zeit in Arbeit. Da sie kaum stille Bilder zu sehen bekommen, versuchen sie sich ein möglichst greifbares Bild zu machen und sich zu recht zu finden.

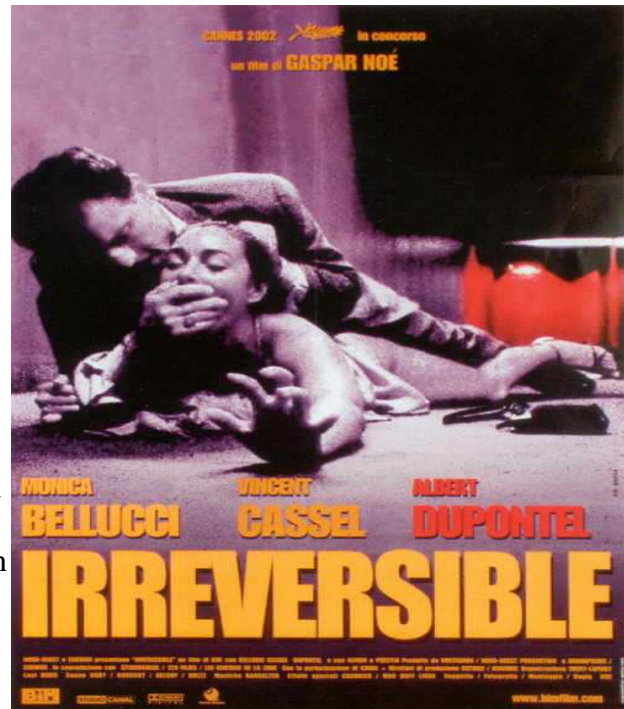
Der Zusehender arbeitet also während des gesamten Films, wenn auch eher unbewusst.

Der argentinisch-französische Regisseur spielt mit unserer Auffassungsgabe. Er treibt die Fähigkeit des optischen Verarbeitens an die Grenzen.

Ich erwähnte eben die Unruhe. Diese zieht sich durch den ganzen Film. Der Höhepunkt ist die Vergewaltigung von Alex (Monica Bellucci).

Der Film hielt unsere Aufmerksamkeit konstant durch die angesprochenen Mittel auf einem hohen Level. Noé nutzt diese Tatsache aus und zwingt uns dazu, diese Gräueltat mit anzusehen.

Ein heftiger Bruch.  
Haben wir während der Szene im „Rectum“ noch nach Elementen gesucht, die uns eine Orientierung ermöglichen, so wollen wir diese Orientierung in dieser Szene nicht. Manch einer hat ein starkes Gemüt und kann sich diese Vergewaltigung durchgehend ansehen, doch die meisten drehen sich angewidert ab. Unsere Augen waren die ganze Zeit in Bewegung und nun stehen sie still, wie auch das Bild und bekommen Abartiges präsentiert. Ein Schockmoment der seinesgleichen sucht.



(Quelle: [www.filmup.leonardo.it](http://www.filmup.leonardo.it))

Drängt sich natürlich die Frage nach dem Grund auf. Wieso zeigt er uns dieses Bild oder besser gesagt: Wieso muss man sich so etwas ansehen?  
Will er uns damit sagen, dass die Welt eigentlich ungerecht ist und wir nur die teilnahmslosen Beobachter sind? Will er die menschliche Abneigung gegenüber solchen Gewalttaten auf die Spitze treiben oder will er auf morbide Art und Weise auf ein Thema aufmerksam machen, das von vielen seiner Meinung nach nicht genug Beachtung findet?  
Man muss diese mittlerweile legendäre Szene im Zusammenhang der Figuren sehen. Die Vergänglichkeit des Schönen will Noé mit diesem Film darstellen.  
Ein glückliches und verliebtes Paar erwartet zusammen ein Kind. Die Welt ist intakt und harmonisch. Doch aufgrund eines schrecklichen Zwischenfalls, der durch Zufall zustande kommt, wird dieses Glück zerstört.  
Während die einen resignieren und in Trauer verfallen würden, reagieren andere, wie eben auch Marcus voller Hass und Gewalt.  
Wieder sind wir machtlos. Wir können gegen diesen Zustand nicht vorgehen und das wird uns sehr stark verdeutlicht.  
In jedem Leben gibt es Schicksale und Momente, die sich unserer Gewalt entziehen und die wir mehr oder weniger hinnehmen müssen.  
Das ist die Botschaft von Noé, auch wenn er sie auf sehr intensive und abschreckende Weise transportiert.  
Man muss diese Szene also nicht einzeln, sondern vielmehr im Konstrukt des Ganzen betrachten.  
Sie ist Mittel zum Zweck. Durch sie erklärt sich erst Marcus rasendes Verhalten und im Nachhinein gegen Ende des Films auch die Zerstörung des Glücks.  
In einem Interview, zu diesem 2002 erschienenen Film, wird Noé natürlich auch auf diese Szene angesprochen.  
Er gibt eine scheinbar plausible Erklärung für die Polarisierung, die diese 10

Minuten bei den Zuschauern auslösen.

80 % derjenigen, die diese Vergewaltigung nicht ertragen konnten, seien dominante Männer.

Frauen können sich seiner Meinung nach gut mit Alex identifizieren.

Viele hätten Angst davor, ebenfalls in diese Situation zu geraten und empfinden starke Empathie für sie.

Die meisten Männer hingegen können sich, zum Glück muss man sagen, nicht mit dem Vergewaltiger auseinandersetzen.

Psychologisch betrachtet sei dieser Akt ein Zeichen von Kontrollverlust. Nicht nur über einen selbst, sondern auch über das Leben.

Selbst wenn so eine Tat im Affekt geschieht und nicht geplant ist, muss der eigene Charakter geprägt sein von Abgründen, aus denen man nicht entkommen kann.

Männer mögen es, wenn sie ihr Leben im Griff haben und alles in geregelten Bahnen verläuft.

Wenn man jemanden vergewaltigt, ist diese Stabilität nicht mehr gegeben.

Damit begründet Noé selbst die Abneigung gegenüber diese Szene.

Denkt man ein wenig darüber nach, so wird einem schnell klar, dass man so etwas als Urheber solch eines Werkes im Vorhinein weiß.

Als Regisseur hätte ich nicht eine durchdachte Erklärung in dieser Form parat, hätte ich mir nicht beim Schreiben der Szene meine Gedanken darüber gemacht, was ich eigentlich erzählen will.

Der Mann sucht also die bewusste Provokation und will, dass sich die Zuschauer mit dem Dargestellten auseinandersetzen.

Unternimmt man bei einem solchen Bild ja fast automatisch und selbst das Ablehnen des Betrachtens ist eine Reaktion und somit eine Abbildung einer Emotion.

Noé sucht also bewusst den Konfrontationskurs.

Es ist eine sehr deprimierende Botschaft, die uns der Regisseur hier vermitteln will.

Alles Schöne kann, ohne dass wir etwas dagegen tun können, durch äußere Einflüsse und vor allem durch Menschen vernichtet werden.

Getrieben von dem Bedürfnis nach Vergeltung wandelt der Geschädigte und Traumatisierte durch die Stadt, auf der Suche nach dem Übeltäter.

An seiner Seite ist der Gutmütige. Derjenige, der den Wütenden davon abhalten will, seinen Zorn ausbrechen zu lassen und eine Dummheit zu begehen.

Die beiden wirken ein wenig wie Engelchen und Teufelchen, die jeweils verschiedene Absichten repräsentieren. Umso ernüchternder erscheint die

Tatsache, dass eben dieser Gutmütige dann derjenige ist, der den aufgestauten Zorn in Form von über 20 Schlägen mit einem Feuerlöscher auf die falsche Person, die sie für den Vergewaltiger halten, heraus lässt.

Negativer geht es kaum. Das Gute lässt sich vom bösen Trieb in uns anstecken und bestraft dann noch nicht einmal den Richtigen.

Verdaut werden muss diese Aussageabsicht erst einmal...

Ästhetisch gesehen ist „Irreversible“ eine Perle.

Sicherlich hat Noé mit diesem Film diese Art der Kamerabewegung nicht neu erfunden, doch sie unterscheidet sich doch sehr von einer hektischen Art. Die Kamera ist durch ihre gleitende, schwebende Art, die gleichzeitig bis ins Detail geplant ist, der Geschichtenerzähler.

Selbstverständlich wird dieses Werk auch durch die sehr gute Arbeit der



Schauspieler getragen, die in vielen Szenen improvisierten aber sie könnten den Plot nicht allein erzählen.

Erst die Bilder verdeutlichen die Ausweglosigkeit und die fehlende Rast.

Es ist ein Genuss zuzuschauen und die Eindrücke auf sich wirken zu lassen.

Provokante Elemente, wie die bereits genannten und ein offen erkennbarer Blow- Job auf der Party werden direkt und offen dargestellt.

Ab einem bestimmten Zeitpunkt vergisst man, dass man nur Zuschauer ist.

Man möchte eingreifen und das Paar warnen. Man möchte ihnen beiseite stehen.

Die Geschichte wird rückwärts erzählt. Gegen Ende sehen wir also die glückliche und unbeschwerte Zeit des jungen Paares.

In einer, wahrscheinlich improvisierten, Szene wachen die beiden morgens auf. Sie lieben und küssen sich. Sie suchen die gegenseitige Nähe und die Wärme des jeweils Anderen.

Erstmals erzeugt Noé also ein Bildnis der Geborgenheit und des Wohlbefindens.

Umso verstörender wirkt die Tatsache, dass diese wunderschöne Szene der menschlichen Zuneigung jäh zerbricht.

„Memento“ von Christopher Nolan und „Touch Of Evil“ haben ihn inspiriert. gibt Gaspar Noé an. Dennoch steht „Irreversible“ für sich.

Die meisterliche Bildsprache und die schreckliche Geschichte machen dieses Werk so sehenswert.

Thema des Films ist ein menschlicher Abgrund und die gleichzeitige Vergänglichkeit des Glücks und die damit verbundene Ohnmacht.

Womöglich hat er die Grenze des filmisch Zumutbaren durch seine schamlose Offenheit verschoben und man mag sich fragen, wo tatsächlich der Schlussstrich gezogen werden muss.

So polarisierend wie die Reaktionen der Zuschauer, sind auch die Kritiken.

Noé selbst sucht diesen Weg und er bereut es nicht, ihn gegangen zu sein. Was dabei allerdings immer im Mittelpunkt stehen wird und was nicht nur er, sondern auch Filmemacher, wie Lars von Trier u.a. vor ihm schon in Gang gesetzt haben, ist die Frage nach dem Zumutbaren.

Ist es legitim für einen Regisseur, solche Szenen zu zeigen, nur um die Aussage des Films deutlicher zu gestalten?

Sollte die menschliche Ethik und unser Verständnis von Moral dabei in den Hintergrund treten und wir uns stattdessen lieber auf das Auseinandersetzen mit der Botschaft konzentrieren?

Meine Antwort auf diese Fragen ist: Ja.

Filme waren, sind und werden nun mal immer Spiegel unseres Inneren sein. Sei es das Innere des Regisseurs oder von wem auch immer.

Kunst hat schon immer für Aufsehen und verschiedene Ansichten gesorgt und soll dies auch tun. Der Betrachter soll sich mit dem Geschehen beschäftigen.

Er soll es verinnerlichen und sich seine eigene Meinung dazu bilden.

Unsere eigene Weltanschauung muss ja nicht zwangsweise mit der es Autors bzw. des Geschichtenerzählers übereinstimmen aber wir können sie uns vor Augen führen und mit ihr auseinandersetzen.

In wie fern diese Ansicht berechtigt oder fundiert ist, obliegt jedem selbst.

Filme transportieren Gefühle und Gedanken von Menschen, die dahinter stehen.

Die Emotionswelt eines Gaspar Noés ist dabei augenscheinlich tiefgründiger und ausgeprägter, sicherlich auch negativer von anderen Filmemachern.

Dennoch hat auch sie eine Berechtigungsexistenz und wenn man dabei nun drastische Bilder benutzen möchte, um diese Welt und die damit verbundene Botschaft greifbarer zu machen und deutlicher zu gestalten, dann ist das im Rahmen dessen, was man dem Zuschauer zumuten kann und sollte.

Schließlich kann jeder für sich selbst entscheiden, mit welchen Geschichten er sich beschäftigen möchte und mit welchen nicht.

Die Geschichten von Gaspar Noé sind auf jeden Fall schon aufgrund ihres Tiefgangs sehenswert.

## 10. Filmische Analyse „Enter the Void“

### 10. 1 Inhaltsangabe

Was im Vorspann von „Irreversible“ begann, findet hier seine Steigerung. Die Namen der Beteiligten pulsieren für den Bruchteil einer Sekunde im Bild. Sie alle werden nicht lange hervorgehoben und treten in den Hintergrund der Geschichte, die alsbald beginnt.

Oscar lebt in Tokio. Er ist jung und im Nachtleben der pulsierenden Stadt kein Unbekannter.

Wir sind Oscar und erleben den Film aus seiner Perspektive. Alle Einstellungen sind mehr oder weniger subjektiv.

Die Geschichte beginnt in seiner Wohnung. Inmitten der faszinierenden Welt Tokios, die nachts wahnsinnig elektrisierend ist, lebt der junge Mann.

Er ist allein. Seine Wohnung ist farbtintensiv und ein wenig chaotisch. Ganz so wie die Stadt, in der wir uns befinden. Die Kamera nimmt dabei die ganze Zeit seine Sicht ein. Der Mann nimmt Drogen. DMT versetzt ihn in einen unnachahmlichen Rauschzustand. In diesem Moment (Ich verlasse jetzt die objektive Betrachtungsweise, die eine Inhaltsangabe eigentlich haben sollte...) beginnt der wohl

faszinierendste und schönste Drogen- Trip, den die Filmwelt je gesehen hat.

Ich kann nur erahnen, wie es sich in solch einer Situation anfühlen muss, doch die Farbkomposition und die Bewegungen der Gebilde, die uns intensiv präsentiert werden, sind umwerfend.

Der Zuschauer taucht in eine Welt ein.

Minutenlang geht dieses wunderbare Erlebnis, bis das Klingeln des Handys diesen Trip beendet und uns aus dieser Welt reißt. Es ist Alex, der beste Freund von Oscar, der ihn angerufen hat. Nachdem er die Drogen im Kühlschrank versteckt und sich im Spiegel betrachtet hat (Wir sehen das erste Mal uns selbst), gehen wir mit Alex durch das nächtliche Tokio. Immer wieder sehen wir sehr kurze Schwarzblenden, die das Blinzeln der Augenlider symbolisieren. Die beiden unterhalten sich über Linda, Oscars Schwester, Drogen etc. Noé nimmt sich bei diesem Gang Zeit. Er hat es nicht eilig uns den überwältigenden Charakter dieser Stadt vor die Nase zu knallen, sondern er lässt die beiden in einer scheinbaren Plansequenz durch die Straßen laufen. Noé sagt selbst, die Stadt sei wie ein riesiger Flipperautomat und er stellt diesen Eindruck auch optisch sehr gut dar. Die beiden kommen bei einem Club namens „The Void“ an. Oscar setzt sich an einen Tisch mit Viktor, einem seiner Kunden. Im Laufe des Films stellt sich heraus, dass er mit Drogen dealt. Kurz darauf hören wir Schreie und laute Geräusche und sehen, wie wir uns panisch in einem Klo verstecken und Drogen herunter spülen. Von draußen ertönen noch immer die wilden Schreie und plötzlich hören wir einen Knall.

Ohrenbetäubend und prägnant ist er. Die Kamera blickt herunter und Blut strömt aus unserem Körper. Oscar stirbt in diesem Moment, erschossen von Polizisten, die glaubten, er habe eine Waffe.

Ab diesem Moment beginnt die Kamera zu fliegen. Sie verlässt die Subjektive und schwebt über den Dächern Tokios.

Von nun an wechselt der Film zwischen Rückblendungen, die Oscars und

Lindas Vergangenheit zeigen und der Gegenwart.

Wir sehen eine glückliche Familie mit zwei Kindern, deren Harmonie frühzeitig beendet wird. Ein Laster rast ungebremst frontal in ihr Auto.

Das Ganze wird uns mit einer schockierenden Szene, die das Herz im Nu schneller schlagen lässt, verdeutlicht.

Oscar verspricht seiner kleinen Schwester daraufhin, immer für sie da zu sein und sie nie zu verlassen. Doch die beiden werden getrennt.

Wir erfahren nichts über diese Zeit der Trennung, sondern nur, dass er in Tokio landet, beginnt mit Drogen zu dealen und sie eines Tages zu ihm zieht.

Im Wechsel zwischen dem Jetzt und dem Damals schwebt die Kamera weiter über Tokio und zeigt uns die Auswirkungen und die Reaktionen, die der Tod des jungen Mannes hervorbrachte.

Linda, die mittlerweile den Drogen verfallen ist, Stripperin wird und eine Liaison mit dem Besitzer des Etablissements eingeht, trifft der Tod ihres geliebten Bruders am meisten. Sie ist verzweifelt und verfällt zunehmend.

Auch das Leben seiner Weggefährten Viktor und Alex gerät aus den Fugen. Während Viktor sich Vorwürfe über den Verrat seines Freundes macht, weil dieser Sex mit seiner Mutter hatte, ist Alex auf der Flucht. Scheinbar weiß er nicht, wie er mit der Situation umgehen soll und hat ebenso Angst, dass die Polizei auch ihn aufsucht. Die Kamera schwebt immer weiter und taucht in die skurrilsten Öffnungen. Meistens sind diese rund. Die Bilder springen weiterhin zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart und enden letztendlich in einem Sex- Hotel. Nachdem sie auch dort 30 Minuten die verschiedensten Zimmer durchstreifte und die unterschiedlichsten Sexpraktiken aufzeigte, scheint sie schlussendlich am Ziel angekommen. Linda und Alex haben schlafen gerade miteinander und die Kamera taucht mitten in den Geschlechtsakt ein. Über die Scheide, bis hin zur Eizelle gleitet die Kamera. Das letzte Bild des Films ist unscharf und hell. Wir hören allerdings das Geschrei eines Babys.

## 10. 2 Bildsprache

Ich habe ihn damals im Kino gesehen. Vorher hatte ich lediglich ein paar Ausschnitte von „Irreversible“, darunter die schier endlose Vergewaltigungs-szene, gesehen.

Das war mein Vorwissen zu Gaspar Noé.

Ich hatte also schon den Eindruck, er sei ein Regisseur, der gerne an Grenzen geht, sie austestet und es anscheinend genießt, das Publikum zu schocken.

Schon zu Beginn bin ich vollkommen gebannt.

Der Vorlauf mit den Credits wird in einer unnachahmlicher Art in mein Gehirn eingetrichtert.

Unglaublich schnelle Schnitte, grelle und leuchtende Farben, große Buchstaben und eine hämmernde Musik. Bereits in den ersten Sekunden werde ich optisch erschlagen und sitze mit weit geöffneten Augen in meinem Sitz.

Der Film beginnt mit einer Ich- Perspektive, was schon relativ überraschend aber auch gleich sehr fesselnd wirkt. Noch fragt man sich, was einem der Film damit sagen will. Soll das die gesamte Zeit so gehen? Sieht man nie, wer der Hauptfigur ist?

In „Irreversible“ hat man den Eindruck gewonnen, dass Gaspar Noé einen Film geschaffen hat, der flüssig und mit „unsichtbaren“ Schnitten aufwartet. Das finden wir auch hier. Während wir in der Subjektive bleiben, blinzelt die Hauptfigur (Oscar), d.h. es sind kurz und in Bruchteilen Schwarzbilder eingefügt.

Anfangs hat man das Gefühl, man wird von den Lichtern regelrecht erschlagen. Völlige Lichtüberflutung.

Ich kann mich an keinen Film erinnern, der mich rein von den Farben und der Beleuchtung her so in seinen Bann gezogen hat.

Gleich am Anfang der Handlung bekommen wir einen Eindruck, um was es in der Geschichte geht. Oscar nimmt Drogen und er hat eine junge Frau in seiner Wohnung, die sich später als seine Schwester zu erkennen gibt.

Er nimmt die Droge DMT, welche in der Geschichte noch häufiger erwähnt wird und welches der menschliche Körper angeblich auch in geringen Mengen selbst produziert und dafür verantwortlich sein soll, dass wir träumen können.

Jedenfalls zündet er sich eine Pfeife an und der Trip beginnt.

Unschärfe symbolisiert den allmählich eintretenden Rauschzustand.

Die Kamera verlässt das erste Mal die Ich- Perspektive und wir beobachten die Hauptfigur rotierend von oben.

Ich habe keine Ahnung, wie es sich in solch einer Situation anfühlt. Was erlebt man? Sind es die tatsächlichen Farbeinwirrungen, die uns in zahlreichen Filmen wie z.B.

„Fear and Loathing in Las Vegas“, gezeigt werden?

Gaspar Noé erzeugt ein eigenes Bild seiner Vorstellungen eines Trips.

Wenn man sich Interviews mit ihm durchliest, weiß man, er hat das alles schon erlebt.

Nach eigener Aussage ist er mittlerweile clean, hat aber noch arge

Probleme, nicht einen Vodka nach dem nächsten zu kippen.

Er hat also sicherlich schon seine eigenen, ausgeprägten Erfahrungen mit

Drogen und deren Ursachen gemacht.

Für die Visualisierung eines solchen Rauschzustands scheint das jedoch nur hilfreich zu sein.

Die Muster und Farben, sowie die leuchtenden Bewegungen, die dem Zuschauer in diesem Moment präsentiert werden, lassen kaum Zweifel an der Authentizität der Bilder zu.

„So muss es sich anfühlen.“, denke ich mir in diesem Augenblick.

Komisches Gefühl. Es beruhigt in gewisser Form. Man fühlt sich gut, wenn man diese Bilder betrachtet. Bereits nach 12 Minuten, hatte mich der Film, auch beim wiederholten Sehen, komplett gefangen.

Ich bin in seine Welt eingetaucht. Eine geringe Anlaufzeit, wie ich finde. Ich fühle mich ein wenig paralysiert.

Erst das Klingeln des Handys beendet diesen Zustand. Natürlich erstrahlt auch dieses in grellen Farben. Kurze Zeit später sehen wir Oscar das erste Mal. Er blickt direkt in den Spiegel, besser gesagt wir tun es.

Alex steht vor der Tür. Er ist der beste Freund von Oscar. Die beiden verlassen die Wohnung. Sie wollen in eine Bar namens „The Void“ gehen, womit wir bei der ersten Anspielung auf den Titel des Films wären.



(Quelle: [www.wordpress.com](http://www.wordpress.com))

Die beiden gehen durch die Straßen Tokios. Es ist faszinierend, wie hell erleuchtet diese Stadt ist. Sicher, Noé und sein Team werden diesen Eindruck mittels Kunstlicht noch verstärkt haben, dennoch ziehen diese Lichter einen irgendwann in den Bann.

Die beiden reden über Drogen und Wiedergeburt. Ein Thema, was sich durch den ganzen Film zieht.

Laut eigener Aussage und jeweiligen Filmkritiken<sup>14</sup> ist die Geschichte an das tibetische Totenbuch Bardo Thödröl angelehnt. Dieses besagt, dass der Tod und die Reinkarnation in drei Stadien ablaufen, aber man könne diesem Kreislauf auch entkommen.

Sie kommen bei besagter Bar an. Wir setzen uns an einen Tisch, an dem bereits ein junger Mann sitzt. Es ist Victor. Er bezieht Drogen von Oscar und dieser will ihm welche zukommen lassen.

In dem Moment, als sich die Kamera setzt, sehen wir, wie Männer herein stürmen und Oscar sich in ein Klo einsperrt. Er schüttet seine Drogen hinunter. Auf einmal hören wir einen Schuss und sehen, wie unsere Hauptfigur zu Boden sackt. Er stirbt.

Laut dem tibetischen Totenbuch, besteht das erste Stadium (Bardo) aus einem hellen Licht, in welchem das Wesen des eigenen Geistes erstrahlt.<sup>15</sup>

Oscars Körper liegt auf dem Boden. Das Bild wird schwammiger, die Kamera verlässt seinen Körper und taucht in ein helles Licht ein.

Ab diesem Zeitpunkt setzt eine der besten Kameraarbeiten der Filmgeschichte (Man verzeihe mir die vermeintliche Übertreibung) ein.

Die von Benoît Debie und Noé so großartig inszenierte Kamera ist nun die ganze Zeit in Bewegung. Körper und Seele sind voneinander getrennt und wir begleiten die Seele auf ihrer Reise. Dabei taucht die Kamera in die skurrilsten Öffnungen (u.a. das Einschussloch) und zahlreiche runde Gebilde (Lampen etc.) ein.

Das symbolisiert das zweite Stadium, in welchem sogenannte „Mandalas“, kreisförmige und zeitlich begrenzte Gebilde, erscheinen.

Das dritte Stadium wird von Noé am umfangreichsten dargestellt. Hierbei geht es um das Beleuchten der eigenen Taten und das eigene Wirken im Diesseits.

<sup>14</sup><http://www.mannbeisstfilm.de/kritik/Gaspar-Noe/Enter-The-Void/2083.html>

<sup>15</sup> Definition Bardo Thödröl <http://sadlove.de/wordpress/?p=2670>

Nachdem die Kamera durch die Straßen Tokios glitt und wir an dem Leben der anderen Protagonisten teilnahmen, sehen wir Rückblenden. Erinnerungen an vergangene Zeiten werden sichtbar. Wir sehen Oscar, seine Schwester Linda und ihre Eltern. Glückliche Zeiten. Bis der Schock eintritt.

Die glückliche Familie fährt im Auto in einen Tunnel, als ein LKW frontal in das Auto fährt.

Ein Aufprall, der durch Mark und Bein geht.

Ich erinnere mich, wie im Kino alle geschrien haben und sich noch Minuten danach in völligem Schockzustand befanden. Wahnsinn. Ich hatte das Gefühl, mein Herz springt gleich aus meiner Brust. So stark pochte es in mir.

Das Harte an der Sache ist, dass diese Szene noch einmal im Film auftaucht und noch einmal die gleichen Folgen hat.

Ich erinnere mich, wie ich in meinem Sitz saß und jeden Moment Angst davor hatte, dass diese Szene erneut auf der Leinwand erscheint.

Ich habe komplette Angst vor einer Szene. Es ist, wie der Name schon sagt, inszeniert. Dennoch mit einem so unglaublichen Feingefühl für die Realität, dass mein ganzer Körper im Schockzustand ist und ich brauche eine gewisse Zeit, um mich davon zu erholen.

Nun möchte ich nicht auf jede einzelne Szene explizit eingehen, sondern mich auf das Wesentliche und den Gesamtzusammenhang konzentrieren.

Nach dieser erschütternden Szene gehen die Erinnerungen weiter. Dabei sehen wir Oscar aus der 3rd- person- perspective.

Er ist der Kamera also mit dem Rücken zugewandt und wir beobachten ihn und seine Erlebnisse.

Ein komisches Gefühl, als Seele Erinnerungen eines kürzlich Verstorbenen zu betrachten.

Sex scheint ein wichtiges Thema für Gaspar Noé zu sein.

Während in „Menschenfeind“ noch der Vater mit seiner Tochter schlief und in „Irreversible“ verstörende Szenen in einem Schwulen- Club, sowie die berüchtigte Vergewaltigungsszene zu sehen sind, wird hier mit Assoziationen gespielt. Wir sehen Oscar, wie er die Brustwarzen einer Frau mit der Zunge umkreist und darauf hin, wie er als Baby von seiner Mutter gestillt wurde.

Eine offensichtliche Parallele, doch aber auch eine sehr Provokante.

Wenn man bedenkt, dass zu einem späteren Zeitpunkt sichtbar wird, wie Oscar Sex mit seiner Schwester und seiner Mutter hat, verstärkt dies meinen Eindruck.

In einem Interview sagt Noé dazu: „People want to go back to the teats of your mother and hear your mother's heartbeat.“<sup>16</sup>

Ich kann mir gut vorstellen, dass man sich nach dem Gefühl der mütterlichen Fürsorge sehnt. Schwer vorstellen kann ich mir allerdings, dass wir jederzeit gerne wieder an ihrer Brustwarze saugen möchten.

Auch wenn wir das bei unseren Partnern möglicherweise als erregend empfinden, würde ich das nicht als diese Sehnsucht interpretieren, selbst wenn sie uns ein noch so großes Gefühl der Geborgenheit vermittelt.

---

<sup>16</sup> <http://www.avclub.com/articles/gaspar-noe,45554/>

Die Provokation treibt er auf die Spitze, indem er von innen zeigt, wie Linda befriedigt wird und sich das Sperma ausbreitet. Das Eindringen eines Penis in ihre Vagina wird in Großaufnahme präsentiert.  
Nicht gerade weniger gewöhnungsbedürftig.

Damit schließt sich dann auch der Kreis des Bardo Thödröl, denn am Ende sehen wir in Unschärfe, wie eine Nabelschnur durch schnitten wird und hören Babygeräusche. Oscar ist somit wieder geboren.

Betrachtet man die Kameraarbeit, so lässt sich eine Parallele zu „Irreversible“ finden. Auch hier scheint es, als ob sie niemals still stünde. Sie ist ständig in Bewegung. Sei es durch Kranfahrten, Steadicam oder ähnlichen technischen Mitteln. Beide Filme sind nicht statisch. Dazu kommen Lichtwechsel und Lichtüberflutung, die exzessiv praktiziert werden.

Hält man sich noch einmal vor Augen, dass Noé einen Film schaffen wollte, der wie ein kompletter Drogentrip wirken soll und von Wiedergeburt handelt, so ist ihm das völlig gelungen.

Mich lässt alleine die Optik jedes Mal aufs Neue erstaunen.

Ich kann mir vorstellen, wie Noé beim Entwurf der Animationen nebenan sitzt und sein eigenes Wissen in die Darstellung einfließen lässt.

Bemerkenswert, dass jemand so zielstrebig und fokussiert bei der Realisierung einer Idee ist, auch wenn es 15 Jahre dauert, bis es letztendlich dazu kommt...

### 10. 3 Filmische Einschätzung

Was fällt einem Provokantes an bzw. in „Enter the Void“ auf?

Ästhetisch gesehen ist der Film ein Meisterwerk.

Bildlich geht wohl kaum etwas über die virtuose Kamera und die Bestrahlung, die uns den Anschein geben, wir nehmen an einem Drogentrip teil.

Noés Ziel war es: „[...]darzustellen, dass das Leben der Hauptfigur, nicht komplett sinnlos war.“<sup>17</sup>

„Either he's trapped in a temporal loop, or he's just remembering, before losing his consciousness, he's remembering the first moment ever.“ (Entweder ist er in einem Kreislauf gefangen oder er erinnert sich und bevor er sein

Bewusstsein verliert, erinnert er sich an den allerersten Moment)<sup>18</sup>

Anstatt „The End“ wird „The Void“ eingeblendet. Es scheint also noch nicht das Ende von Oscars Reise zu sein. Ab diesem Moment begibt er sich in eine ungewisse Leere, die, im Nachhinein betrachtet, beklemmend wirkt.

Noé befasst sich also mit dem Leben nach dem Tod.

Jeder stellt sich irgendwann die Frage, was wohl mit uns passiert, wenn wir sterben. Er legt uns zumindest eine Theorie dar.

17 Interview mit Gaspar Noé <http://www.viceland.com/germany/v5n9/htdocs/gaspar-noe-130.php>

18 Interview mit Gaspar Noé <http://www.avclub.com/articles/gaspar-noe,45554/>



Während die Religionen mit diversen Regeln, die man im Diesseits befolgen soll, eine schöne Aussicht auf das Jenseits in Aussicht stellen, hat Gaspar seine eigene Ansicht, die der tibetischen gleicht.

Rein unterhaltsame Kost ist „Enter the Void“ also eher weniger. Der Film fordert die Zuschauer auf, sich mit dem Gesehenen zu befassen. Den meisten, die ihn sich ansehen, wird es automatisch so gehen. Man fängt einfach an zu grübeln. Ist es wirklich so?

Wenn nicht, wie könnte es dann sein? Natürlich tauchen auch wieder die Szenen auf, die sich in die Netzhaut gebrannt haben. Explizit der Unfall mit dem LKW. Dadurch schafft es Noé im Gedächtnis zu bleiben.

Seine Filme sind keine 0815- Werke, die man sieht und bei denen man Zehn Minuten nach dem Ende den Fokus auf etwas Neues richtet.

Was ist das Faszinierende und das Provokante an diesem Film?

Nun, es beginnt gleich im Vorspann. Nach Sekunden des Schwarzbildes, werden die Credits mittels dröhnender Musik und leuchtender Schrift merklich kurz eingeblendet. Keine Chance die Namen zu speichern.

Ein Stilmittel, welches sich als besonders ärgerlich für die Crew herausgestellt haben dürfte, ist für den Zuschauer pure Bestrahlung. Das menschliche Gehirn hat keine Möglichkeit, Verbindungen zu knüpfen. Schriftzüge flattern nur so vorbei.

Ab diesem Zeitpunkt wird man regelrecht gefangen. Die Ich- Perspektive zwingt einen quasi dazu, die Aufmerksamkeit aufrecht zu halten. Der Zuschauer ist die Hauptfigur.

Wir wissen, zumindest nicht sofort, wer wir sind und wie wir aussehen.

Wir sehen Lichter. Der Globetrotter würde sofort erkennen, dass es sich um Tokio handelt. Alle anderen versuchen sich ihr Bild Stück für Stück zu bauen.

Kurze Zeit Später erfahren wir, was ein essentieller Bestandteil des Films ist. Drogen. Wir (Ich setze hiermit Oscar mit dem Publikum gleich) zünden uns eine Pfeife an und der Rausch beginnt.

Die Augen schließen sich. Das Bild wird kurzzeitig schwarz.

Dann tauchen seltsame Gebilde auf. Farbige, kreisförmige Strukturen, die keinerlei physikalischem Gesetz folgen. Sie breiten sich nach Belieben aus.

Gaspar Noé scheint sehr präzise Vorstellungen von diesen Erscheinungen zu haben („Die Wahrheit ist, dass du wirklich keinen Film machen kannst, wenn du auf Drogen bist.“)<sup>19</sup>

Die Formen und Figuren ziehen einen magisch in den Bann.

Jemand, der eher realistisch gestrickt ist, wird davon womöglich nicht so begeistert sein.

Mich fasziniert es vollkommen und es beruhigt mich. Minutenlang starre ich gefesselt auf die Leinwand, bis ich aus meiner Trance durch das Klingeln eines Handys erwache. „Schade“, denke ich mir.

Als Alex und Oscar zusammen die Straße entlang gehen, wird das Gefühl, dass die Ich- Perspektive beim Zuschauer erzeugt, noch verstärkt. Die beiden diskutieren miteinander und die Kamera weicht teilweise Alex' Blicken aus.

---

<sup>19</sup> Interview mit Gaspar Noé <http://www.viceland.com/germany/v5n9/htdocs/gaspar-noe-130.php>

Wenn man dabei an das eigene Verhalten in einer Diskussion denkt, fällt einem auf, dass man selbst auch ab und an den direkten Blickkontakt mit seinem Gesprächspartner scheut, wenn dieser einen in die Augen sieht. In meinen Augen macht das die ganze Sache nur noch authentischer und greifbarer.

Was sich in „Irreversible“ schon andeutete, wird in „Enter the Void“ fortgeführt.

Die Kamera scheint merklich nie still zu stehen. Sie fliegt nach dem Tod Oscars über die Dächer Tokios und taucht in runde Formen oder Lichter ein

(Anspielung auf das Bardo Thödröl).

Bewusst nimmt man die Schnitte nicht wahr. Schwarzblenden oder das eben angesprochene Eintauchen werden von Noé dazu genutzt, einen Schnitt zu setzen.

Was Hitchcock in „The Rope“ (dt. Titel: „Ein Cocktail für eine Leiche“) schon vor Jahrzehnten erstmals praktizierte, also den Versuch des Verdeckens von Schnitten, ist für den argentinisch stämmigen Regisseur ein legitimes Stilmittel.

Durch die angesprochenen fließenden Bewegungen der Kamera und die pure Farb Gewalt, die Tokios Nachtleben charakterisiert, wird der Zuschauer quasi sanft auf die Reise der Seele mitgenommen.

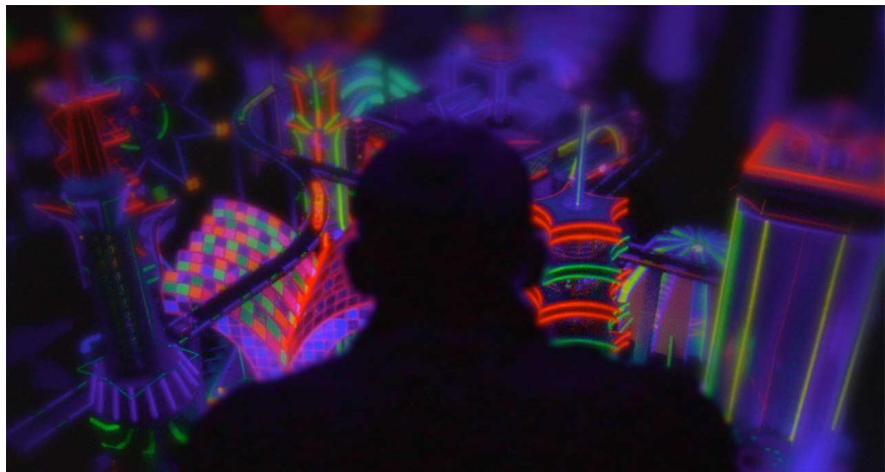
Es ist ein perfider Moment. Auf der einen Seite wissen wir, dass gerade ein junger Mann erschossen wurde, auf der anderen Seite fragt man sich, während man seine Angehörigen und deren Leben nach Oscars Tod beobachtet, wo führt diese Reise hin? Was ist das Ende? Wird Oscar wieder geboren?

Da wir am Ende seine Mutter sehen, müssen wir uns unseren Teil denken.

Er erinnert sich also vielmehr an den allerersten Moment seiner Existenz.

Danach folgt nur noch besagte Leere („The Void“). Alles Weitere wird unserer Fantasie überlassen. Einen

gesamte Lösung wird uns somit doch nicht präsentiert. Ein Denkanstoß, der uns zu weiteren Überlegungen führen soll. Interessant ist der Wechsel der Perspektive, sobald die Erinnerungen einsetzen.



(Quelle: [www.six-shooter.de](http://www.six-shooter.de))

Oscar denkt an seine Kindheit. Er ruft Momente mit seinen Eltern und seiner Schwester in Erinnerung. Der Unfall, bei dem die Eltern der beiden sterben, wird hart und unschön präsentiert,

sodass man das Gefühl bekommt, es könne sich tatsächlich so anfühlen, wenn man frontal mit einem 40- Tonner zusammenprallt.

Das ist für mich der Schockmoment schlechthin. Rein technisch reicht mein Verständnis nicht aus, um zu ahnen, wie man diesen Effekt erreicht. Lichter, die direkt auf einen zu fahren, ohrenbetäubendes Hupen und ein pulsierender Moment, der den Aufprall symbolisiert.

In der Postproduktion lässt sich dort wohl so einiges anstellen. Doch dieser Moment wird erst so richtig unerträglich durch das Schreien der kleinen Linda. Während der kleine Oscar scheinbar noch paralysiert vor sich hin starrt und noch nicht verarbeitet hat, was so eben passiert ist, bekommen wir das gesamte Ausmaß des Leidens durch ihre Schreie mit.

Es ist das Verzweifeln eines kleinen Mädchen, dass so eben weiß, es hat seine Eltern verloren.

Ihr fast gesamtes Leben muss sie ohne sie auskommen.

Deshalb entsteht zwischen den Geschwistern eine so innige Beziehung und sie schwören sich, immer füreinander da zu sein und aufeinander Acht zu geben.

Sie werden zwar zwischendurch getrennt und wir bekommen nicht die einzelnen Etappen ihres Lebens mit, doch letztendlich vereinigen sich ihre Wege in Tokio.

Während er das Lukrative am Handel mit Drogen entdeckt, wird sie Stripperin. Sie hätten auch normale Berufe wählen können, doch Noé entscheidet sich für die kontroverse Weise. Womöglich macht ein solcher Hintergrund, der psychische Narben hinterlässt, es auch schwerer, einen „angesehenen“ Beruf auszuüben.

Oscar wird seine Entscheidung zum Verhängnis, als er von seinem Freund Victor, den er regelmäßig versorgte, an die Polizei ausgeliefert wird, da er heraus fand, dass seine Mutter und Oscar Sex hatten.

Auch auf diese Familie hatte Oscars Leben Einfluss. Nicht nur seine Schwester und sein Freund Alex fallen in ein Loch, auch Victor und seine Familie haben einen handfesten Streit und deren kleine Welt scheint am Scheideweg zu stehen.

Laut eigener Aussage wollte Noé zeigen, dass ein Leben, so klein und unbedeutend es einem selbst vorkommen mag, doch intensive Auswirkungen haben kann.<sup>20</sup>

Es ist wie bei einem Kartenhaus, welches in sich zusammenfällt, sobald man eine der unteren Trägerkarten entfernt.

Ein wichtiges Thema in „Enter the Void“ ist Sex.

Sex zwischen Alex und Victors Mutter, zwischen Linda und ihrem japanischen Freund, zwischen Linda und Alex, zwischen Oscars und Lindas Eltern, zwischen Oscar und einer Japanerin und zwischen Oscar und seiner Mutter.

In „Menschenfeind“ hat der Schlachter Sex mit seiner Tochter (zumindest gedanklich.) In „Irreversible“ gibt es trotz des Milieus nur eine Sexszene, die es dafür aber in sich hat.

Noé, der sowieso ein exzessiver Mensch ist, bezieht den Akt gerne in seine Filme ein.

Das alleine steigert nicht seinen Ruf als Provokateur und Skandalregisseur, dafür allerdings die Tatsache, dass es sich um Inzest handelt und der Zuschauer die Eichel und das Eindringen begutachten kann.

In der Form wurde das einem vergleichsweise breiten Publikum noch nicht präsentiert.

Was wahrscheinlich auch daran liegt, dass die Pornos, die wir jeden Tag im Internet problemlos sehen können, unsere Schamgrenze deutlich gesenkt haben.

---

<sup>20</sup> Interview mit Gaspar Noé <http://www.avclub.com/articles/gaspar-noe,45554/>

Dennoch würde ich es als provokant bezeichnen, solche Szenen zu zeigen.  
 Fragt sich, wie die Zuschauer auf solche Bilder reagieren.  
 Sicherlich sind die Sehgewohnheiten von Mensch zu Mensch unterschiedlich, doch eins habe ich gemerkt, als ich damals bei der Vorstellung aus dem Kino gegangen bin.  
 Die Männer hatten ein größeres Mitteilungsbedürfnis als die Frauen, die eher perplex erschienen.  
 Unterschiedlichste Sprachen habe ich heraus gehört. Anscheinend ging es nicht nur mir so.  
 Die Menschen befassen sich noch eine Weile mit dem Gesehenen.  
 Ein Bild steht dabei über allen anderen. Der frontale Zusammenstoß mit dem LKW.

Aus dem ganzen optischen Meisterwerk sticht eine Szene hervor. Der gesamte Film ist in meinen Augen ein Geniestreich aber vor allem durch diese prägnante Szene, wird der gesamte Streifen wieder ins Gedächtnis gerufen.  
 Bei anderen Unfallszenen muss ich an diese denken und führe mir wieder alles vor Augen und denke wieder lange über „Enter the Void“ nach.  
 Womöglich geht es den anderen Zuschauern genauso. Noé spielt also bewusst mit unserer Psyche.  
 Cleverer Schachzug für einen Geschichtenerzähler.  
 Diese Geschichte verbreitet sich dann durch Mundpropaganda weiter und somit steigt die Popularität aber das war mit Sicherheit nicht die erste Absicht, die er bei dieser Szene im Kopf hatte.

Durch die immense Deutlichkeit und die Schockstarre, in der wir uns befinden, wird unser Mitgefühl für die beiden kleinen Kinder noch größer, als es eh schon ist.  
 Wieso Inzest? Warum lässt er Familienmitglieder miteinander Sex haben, wie es zumindest suggeriert wird?

Auf die Frage, wieso Oscar Sex mit seiner Mutter hat, entgegnet der Argentinier, dass es öfter vorkommt, dass einzelne Familienmitglieder untereinander verwechselt werden.<sup>21</sup>

Ein Argument, welches er auch auf die Szene anwendet, in der Linda und die Mutter vor Oscar nackt erscheinen.

Pure Provokation.

Er spielt mit den Zuschauern. Natürlich kommt es häufiger vor, dass Mütter die Namen ihrer Söhne vertauschen oder der Sohn Schwester und Mutter aus Versehen verwechselt. Das steht aber in keiner Relation zum nackten Erscheinungsbild.

Am Ende des Films sehen wir nur verschwommene Bilder. Oscar ruft sich den letzten Moment vor Augen, der in seinem Gehirn verankert ist, seine Geburt. Damit schließt sich das Bardo Thödröl. Wir hören seine Babylaute im und sehen einen Umriss seiner Mutter.

„People want to go back to the teats of your mother and hear your mother's heartbeat.“

Noé sagt also, dass es ein Grundbedürfnis von uns Menschen ist, dass wir uns nach der Kindheit und dem Schutz der Mutter sehnen. Durchaus verständlich, wenn man bedenkt dass man in diesem Stadium nicht den Gepflogenheiten des Alltags ausgesetzt ist und den Inbegriff des Beschützens am eigenen Leib erfuh.

---

<sup>21</sup> Interview mit Gaspar Noé <http://www.avclub.com/articles/gaspar-noe,45554/>

Eine abschließende Zusammenfassung zu finden ist schwer.

Die Auseinandersetzung mit dem Leben nach dem Tod, sowie die Einflüsse, die ein Leben auf andere haben kann, sind zentraler Punkt dieser Geschichte.

Noé präsentiert uns eine Möglichkeit. Das Bardo Thödrol in seinen Stadien.

In wie fern das der Realität entspricht, können womöglich nur Menschen bezeugen, die bereits einen Nähtod erlebt haben.

Es wäre aber keine schlechte Weise abzutreten und sich den Ort und Moment der Wiedergeburt selbst auszusuchen.

Man muss die Bildgewalt erst einmal sacken lassen.

Mir persönlich tat damals die Frischluft sehr gut. Stundenlang ging mir der Film nicht mehr aus dem Kopf. Immer wieder tauchten einzelne Bilder vor meinem geistigen Auge auf.

Ich hatte dieses Gefühl bei keinem vorigen Werk. Geplättet war ich von den Eindrücken.

Faszination und Verstörung wechselten laufend.

Gerade deswegen wollte ich mehr über diesen Mann in Erfahrung bringen und habe mich für dieses Thema entschieden.

Ein in jeder Hinsicht elektrisierender Film.

## 11. Der Mensch Gaspar Noé



Gaspar Noé.

Für deutsche Ohren klingen solche Namen immer ein wenig mystisch. Südländische Namen bringen für uns immer eine Art Flair und Unbeschwertheit mit sich, die gegensätzlich zu den deutschen Tugenden erscheinen.

Wir assoziieren somit unbewusst eine Lebensart mit solchen Namen, die unserer nicht wirklich gleicht. Deutsche sind pünktlich, ordentlich, strukturiert und humorlos.

Viele Völker haben ihre Stigmata und das ist unseres.

Südländer (Ich verallgemeinere hier ein wenig) dagegen sind locker, genussvoller und leidenschaftlicher.

Man könnte sagen, den Stock, den wir Deutschen noch im Hintern haben, haben sich diese Menschen erfolgreich entfernt.

Den angesprochenen Stock hat sich Gaspar Noé schon längst entfernt, zumindest was seine filmische Arbeitsweise angeht.

Ob der Mann mit dem wohl und anmutig klingenden Namen privat ein ebenso freier und unbeschwerter Mensch ist, kann man nicht sagen.

48 Jahre ist der gebürtige Argentinier mittlerweile alt, also schon länger aus der vermeintlich rebellischen Phase hinaus. Wenn man sich seine Filme jedoch ansieht, meint man er ist mitten in ihr gefangen.

1963 wurde er in Argentinien geboren. Seine Kindheit verlebte er in Buenos Aires und New York. Mit 12 ging Familie Noé dann nach Paris, wo er nach Abschluss der Schulzeit Philosophie und Filmwissenschaft studierte.

Eine Kombination, die bei vielen Eltern für graue Haare sorgen würde, da diese wohl der komplette Gegensatz zu etwas „Handfestem“ ist.

1985 hatte der junge Gaspar sein erstes Engagement im Filmgeschäft. Beim argentinischen Regisseur Fernando E. Solanas arbeitete er als Regieassistent. Der Film wurde bei den Filmfestspielen in Cannes in prämiert und lief als argentinischer Beitrag bei den „Academy Awards“ als bester ausländischer Film. Noé kam als schon früh in Berührung mit den elitären Kreisen der Filmbranche.

Im selben Jahr dreht er auch seinen ersten Film. Der 18- minütige Kurzfilm „Tintarella die luna“ handelt von der Geschichte einer Ehefrau, die ihren Mann verlässt, um mit ihrem Liebhaber zusammen zu sein.

Denkt man dabei an „Enter the Void“, „Menschenfeind“ und „Irreversible“ ist dieser Stoff relativ leichte Kost.

Nachdem er 1988 wieder mit Solanas arbeitete, erlangte er internationalen Durchbruch mit seinem Film „Carne“. 1991 lief der 40- minütige Film in Cannes und die Kritiker feierten ihn.

Der Film erzählt die Geschichte eines Schlachters, der im Paris der 60er und 70er mit seiner Tochter lebt und eine tiefe Verachtung gegenüber der Menschheit in sich trägt. Das Fass wird zum Überlaufen gebracht, als seine Tochter, die unter Autismus leidet, von einem Mann vermeintlich körperlich bedrängt wird und der Schlachter in seiner rasenden Wut den falschen Mann tötet. Daraufhin muss er eine langjährige Gefängnisstrafe antreten.

„Carne“ ist also der Vorläufer von „Menschenfeind“, der 7 Jahre später in die Kinos kommt.

Interessant ist dabei der Aspekt, dass Noé seine Hauptfigur den falschen Mann töten lässt.

Ähnlich wie bei „Irreversible“, wo Michel und Pierre ebenfalls den Verkehrten umbringen.

Drängt sich also die Frage auf: Wieso lässt der Regisseur seine Hauptfiguren erst in Rage geraten, um diese Eskalation der Wut dann ins Leere laufen zu lassen?

Ist Noé ein Pazifist, der ausdrücken will, dass sich die Ausübung von Gewalt zur Befriedigung des eigenen Rachegelüstes nicht auszahlt?

Hat er selbst Gewalt in seinem Leben erlebt und lässt somit seinen Verdruss darüber raus?

Wuchs er womöglich in einem so behüteten Umfeld auf, dass er sich die Welt so vorstellt?

Wer sich dafür entscheidet Philosophie zu studieren, tut dies aus einem bestimmten inneren Antrieb heraus.

Man sehnt sich nach Erkenntnis, Aufklärung und Verständnis. Man versucht, das menschliche Handeln zu verstehen.

Unweigerlich stößt man dabei auch auf die Abgründe, die in uns stecken.

Das Vergeltungsbedürfnis bzw. der Drang nach Rache ist ein Urtrieb, den jeder von uns in sich trägt. Einige können dies eindämmen, anderen gelingt es nicht sonderlich gut.

Der Schlachter, sowie Michel und Pierre zählen zur letzteren Gruppe.

Jemand der sich mit Philosophie beschäftigt, versteht unsere Handlungen besser und kann unsere Ziele interpretieren.

Die Möglichkeiten der Deutung, wieso Noé so oft Gewalt und Negatives in seinen Filmen thematisiert, würde den Rahmen sprengen. Was sich allerdings festhalten lässt ist die Tatsache, dass er in seinen Filmen diesem Trieb kein zufriedenstellendes Ende gegenüberstellt.

Die nach Rache gelüstenden Charaktere in seinen Geschichten werden nicht „belohnt“.

Ihr Hass und die Projektion dessen auf ihre Umwelt enden in noch größerem Chaos.

Gewalt lohnt sich nicht. Der Spruch, der uns schon als Kind eingetrichtert wird, kann hier durchaus als Moral interpretiert werden. Sei es das von genereller Verachtung geprägte Wesen des Schlachters, was sich zu einem gewissen Zeitpunkt entladen musste oder das glückliche Dasein der Protagonisten in „Irreversible“.

Noé vermittelt uns, dass Faktoren in ein Leben treten können, gegen die wir mehr oder weniger machtlos sind und die dieses unwiderruflich prägen.

Noé ist ein Regisseur, der an Grenzen geht, der sie gerne austestet und verschiebt. Dabei geht er ans Äußerste und das nicht nur beim optisch Zumutbaren.

Für seine Recherche begibt er sich in den Untergrund.

Bevor er „Enter the Void“ drehte, verbrachte der Mann Monate in der Nachtwelt Tokios.

Dabei stieß er auf die skurrilsten Gestalten und Orte, besuchte Strip- Clubs und diverse Orte, wo man seine Phantasien komplett ausleben kann.

Nicht umsonst sehen wir am Ende dieses Films ein riesiges Sex- Hotel, in welchem unterschiedlichste Paarungen sichtbar und Praktiken ausgeübt werden.

Das muss ihm bei seiner Reise durch die nächtliche Welt Tokios begegnet sein.

Davon mal ganz abgesehen, dass diese Reise für ihn persönlich sehr fasziniert gewesen sein muss und er ein Mensch zu sein scheint, der solche Erfahrungen gerne durchlebt, kann er diese Erlebnisse und Eindrücke visuell wahnsinnig elektrisierend vermitteln.

„Tokio in der Nacht wirkt wie ein riesiger, surrealer Spielautomat“, so beschreibt er es selbst und hat dem ein prickelndes Abbild geschaffen.

Für jemanden, der das zum ersten Mal live erlebt, muss dieses Bild überwältigend sein. Nach eigener Aussage schafft er es mittlerweile Filme zu realisieren, ohne mit Drogen zugehöhnt zu sein.\* Ein weiterer Aspekt des Menschen Noé.

Führt man sich dabei den Club „Rectum“ aus „Irreversible“ vor Augen und verknüpft das mit der realitätsnahen und intensiven Recherche dieses Mannes, dann wirkt dieser Grenzgang noch deutlicher.

Sicherlich kann man mittels Recherche im Internet oder durch Bekannte oder andere Medien einen Eindruck bekommen, wie die Atmosphäre in so einem Club sein mag, doch die Details, die uns im Film präsentiert werden und die gesamte optische Verwirrung ist auf diese Weise nur schwer realisierbar. Nur reale Eindrücke können ein so genaues Bild hervor bringen.

Als Regisseur muss man unweigerlich eine intensive Recherche betreiben und gute Menschenkenntnis haben. Die Meister dieses Fachs wissen einfach, wie wir uns in bestimmten Situationen verhalten. Entweder haben die Filmemacher diese Erlebnisse unfreiwillig und beiläufig in ihrem Leben gemacht oder sie gehen wie Noé auf Konfrontationskurs.

Man will unbedingt einen Einblick in diese Welt haben, also setzt man sich ihr schonungslos aus. Wie weit das einen selbst psychisch beeinflusst, ist die Frage.

Im Fall von Noé werden dadurch jedoch Welten deutlich, die dem Großteil der Menschheit verborgen bleiben. Dazu werden sie mit einer Intensität und Detailtreue sichtbar, die ein Vergessen nicht möglich machen.

Dieser Gaspar Noé muss ein unheimlich wissbegieriger Mensch sein.

Der Sinn für Philosophie ist ein Indiz und diese „aufopferungsvolle“ Recherche ist ein weiteres. Besondere Faszination müssen dabei die menschlichen Abgründe auf ihn ausüben.

Ein Menschenfeind, Vergewaltiger, Drogendealer, Stripperin, Mörder, Vergewaltiger, Prostituierte...Die Liste der Figuren, die in seinen Filmen auftauchen, repräsentieren dieses Negative.

Sieht Noé also die Welt pessimistisch?



Jein. Seine Geschichten haben kein Happy- End. „Die Zeit zerstört alles“ ist die wahrscheinlich negativste Sichtweise, die man an den Tag legen kann. Andererseits werden Hass und Rache bei ihm nicht belohnt. Dann wiederum kommen Vergewaltiger und Mörder ungeschoren davon. Ich kann darauf keine eindeutige Antwort geben.

Ich bin zwiegespalten. Frustrierend, wenn man sich Gedanken über einen Menschen macht und einfach auf kein klares Ergebnis kommt. Tröstend ist für mich dabei, dass es wahrscheinlich jedem so geht, der sich näher mit der Person Gaspar Noé beschäftigt. Womöglich erreicht man das nicht einmal, wenn man mit ihm von Angesicht zu Angesicht spricht.

Für einen Regisseur gibt es nichts Schöneres, wenn die monatelange Arbeit Früchte trägt und das Gesehene hängen bleibt, wenn Menschen darüber diskutieren und nachdenken. Das ist auch für mich das Schönste an dieser Arbeit. Noé muss sich die Finger reiben, dass sich die Kritiker jedes Mal überschlagen, wenn er einen Film heraus bringt. Während der Vorführung von „Irreversible“ in Cannes verließen rund 200 Besucher das Kino als Pierre dem vermeintlichen Vergewaltiger das Gesicht zerschmettert. Die Vergewaltigung von Alex haben diese somit gar nicht erst mitbekommen. Die Gäste liefen wiederum in Scharen davon. Bessere PR kann es für einen Film kaum geben.

Je mehr ich mich mit Gaspar Noé beschäftige, umso mehr fasziniert mich dieser Mann. In welcher Regelmäßigkeit die Zuschauer bei den Premieren seiner Filme in Cannes angeekelt das Publikum verlassen, ist schon beachtlich. Legt man solche Werke an den Tag, fragt man sich eher, warum die Leute in ihren Sitzen verharren, denn Buh- Rufe sind hier Gewohnheit.

Anscheinend geht es vielen ähnlich wie mir. Sie teilen meinen Zwiespalt über diesen Regisseur. Die Filmkritiken zu Noés Filmen reflektieren in ziemlich zutreffender Weise meine Sicht auf diesen Mann. Dazu werden seine Filme in den höchsten Tönen gelobt, mit dem Vermerk, dass sie eher nichts für zart besaitete Menschen sind, was ich für den wichtigsten Hinweis in Bezug auf sein Geschaffenes halte.

Man sollte sich eher keinen gemütlichen DVD-Abend mit Freunden machen, um „Irreversible“ zu sehen, wo einem Mann sage und schreibe 23(!!!) Mal mit einem Feuerlöscher ins Gesicht geschlagen wird, während sein Kopf allmählich einer weichen Masse ähnelt und die Kamera ungeschnitten die Schlagbewegungen verfolgt. Man schaut sich nicht mit seiner Liebsten an einem beschaulichen Abend eine zehnminütige, ungeschnittene Vergewaltigungsszene an, wo am Ende das Opfer noch mit Tritten ins Gesicht malträtiert wird. Dafür macht Gaspar Noé seine Filme nicht. Wofür macht er sie denn dann?

Dass er durch solche Szenen im Gedächtnis und in aller Munde bleibt, ist nur ein netter Nebeneffekt. Diese Tatsache leugnet er auch erst gar nicht. Er zeigt einfach schonungslos die Realität. Auch wenn diese niederschmetternd und deprimierend ist.

So sehen seine Vorstellungen aus und diese teilt er mit dem Zuschauer.

Da keimt in mir der Gedanke, dass unsere Welt natürlich nicht aus vielen, rosa Zuckerwolken besteht und alle Menschen händchenhaltend und freudestrahlend über die Wiesen springen.

Sicherlich entstehen die meisten Filmideen durch Erlebnisse, die im Diesseits stattfinden aber wenn ich einen Film sehe, habe ich für mich den Entschluss gefasst, dass ich nun für geraume Zeit eine Geschichte dargelegt bekomme, die mich in eine Art Traumzustand versetzt.

So bald ich aus dem Kino gegangen bin oder der Film vorbei ist, bin ich wieder wach.

Noé spielt damit. Er präsentiert uns Bilder, die sich in unsere Netzhaut brennen und die wir nicht so schnell vergessen. Nur sind es keine schönen Bilder. Es sind keine Erinnerungen, die wir gerne in uns tragen.

Verbindet man dadurch nicht automatisch beim nächsten Werk diese Bilder mit dem aktuellen und ruft sie wieder hervor? Kann ich den Eindruck, den ich vorher gewonnen habe ausblenden und einen neuen aufnehmen?

Viele Menschen sind dazu nicht fähig und wollen es auch nicht sein.

Einmal Skandalregisseur, immer Skandalregisseur.

Warum also macht dieser Gaspar Noé das?

Unbestreitbar sind seine Filme erzählerische und optische Meisterwerke.

Alleine die Bildsprache in „Enter the Void“ ist ein optisches Highlight.

Was man nicht alles über die Arbeit von Noé mit seinem Kameramann Benoît Debie sagen kann. Stillstand gibt es nicht. Bewegung, Farben, Fahrten, Schweben, Eintauchen.

Eine optische Achterbahnfahrt, die sich durch den ganzen Film zieht. Sei es die schwebende Kameraperspektive nach Oscars Tod, die die suchende Seele symbolisiert oder das Eintauchen in Löcher, wie z.B. in das Einschussloch in Oscars Leichnam und das Herausspringen der Kamera auf einen Spielplatz.

Viele Seiten könnte ich mit dieser Begeisterung füllen.

Sein Ziel, den Film als kompletten Drogentrip anzulegen, ist aufgegangen.

Sogar jemand, der noch nie auf einem Trip war, fühlt sich so, als wäre er gerade auf einem.

*„Ich war früher sehr krass drauf. Aber ich habe meine alten Muster neu überdacht. Die Wahrheit ist, dass du wirklich keinen Film machen kannst, wenn du auf Drogen bist. Es braucht so viel Energie, einen Film zu machen, dass du völlig bei klarem Verstand sein musst. Ich bin in letzter Zeit extrem clean gewesen, bis auf Alkohol. Das Nächste, womit ich aufhören sollte, ist Wodka. Ich habe Probleme damit, auf eine Party zu gehen und nicht ein Glas nach dem anderen hinterkippen.“\**

-Gaspar Noé-



Noé ist ein exzessiver Mensch und lebt dies gerne aus.

Man hört ja häufiger von Künstlern, dass sie unter Drogeneinfluss das Gefühl haben, noch kreativer zu sein. Die Ideen würden nur so aus ihnen heraus strömen.

„Die Zeit zerstört alles.“ Allzu lange darf ich mir diesen Satz nicht vor Augen halten.

Ich habe mir erst den Optimismus aneignen und beibringen müssen.

Mir hilft es dadurch besser durch das Leben zu kommen.

Es ist schwer die Botschaften von Noés Filmen positiv zu beurteilen.

Automatisch frage ich mich, wie sich der Mensch Gaspar wohl privat verhält.

Er hat eine Frau geheiratet, mit der er zu Beginn seiner Laufbahn zusammen arbeitete und ist Familienvater.

Teilt er seine Visionen mit den Menschen, die ihm am nächsten stehen?

Wie reagieren diese auf seine Filme? Wie würden meine Eltern reagieren, wenn ich einen Film drehe, in welchem eine attraktive Frau brutal vergewaltigt und entstellt wird?

An dieser Stelle sollte man ein Urteil oder zumindest eine fundierte Meinung haben, die in eine Richtung tendiert.

Ich habe beides nicht und ich bereue bzw. bedauere es nicht.

Manchmal ist es auch ganz gut, wenn man keinen klaren Einblick in die Beweggründe eines Menschen oder in diesem Fall eines Künstlers hat und sich somit das Unergründliche und den Überraschungseffekt bewahrt. In so fern bleibt der Mensch Gaspar Noé mindestens genau so interessant, wie seine Filme.

## 12. Epilog

Als ich mich damals vor Monaten ein Thema für meine Bachelorarbeit überlegt habe, kam ich anfangs zu keinem klaren Ergebnis. Ich haderte mit mir.

Die weite Welt der Filmlandschaft erschien zu breit gefächert. Ich wusste nicht genau, wo ich ansetzen sollte.

Eins war mir bewusst. Eine trockene Analyse liegt mir nicht. Aus dem Bauch heraus kommt von mir mehr. Gedanken, Gefühle und Assoziationen kann ich besser in Worte fassen.

Also bloß kein allzu trockenes Thema, bei dem man sich nicht austoben kann.

Vor gut einem Jahr habe ich im ältesten Kino Berlins dann „Enter the Void“ gesehen.

Für mich war dieser Film eines der schönsten Erlebnisse, die ich bisher in Verbindung mit dem Medium Film erfahren habe.

Gebannt saß ich in meinem Sitz und war elektrisiert von der Bildgewalt, die sich auf der Leinwand abspielte.

Ich kannte Gaspar Noés beide vorigen Filme schon. Eine minimale Vorahnung, auf was ich mich da tatsächlich einließ, hatte ich also. Doch ich war geplättet von den Bildern.

Wenn ich gerade mit Superlativen nur so um mich schmeiße, möge es man mir verzeihen, doch als Filmliebhaber kann ich mich an dieser Stelle nicht zurück halten und möchte es auch nicht.

Neben der Faszination für diesen Streifen machte sich gleichzeitig Verstören breit. Die Szenen, vor allem die des Unfalltods, bleiben hängen und man fragt sich unweigerlich: Ist diese Deutlichkeit wirklich notwendig, um die Geschichte voran zu treiben? Braucht man diese schockierenden und provokanten Elemente?

Mit dieser Frage im Kopf verließ ich das Kino. Sie begleitete mich noch eine Weile. Ich dachte an seine anderen beiden Filme und der Gedanke verfestigte sich.

**Ist Provokation in dem Ausmaß nötig oder missbraucht man in dem Fall die „Macht“, die man als Filmemacher hat?**

Ich hatte den Ausgangspunkt für meine Bachelorarbeit gefunden. Doch eine Arbeit nur über Gaspar Noé und seine Werke würde die Kapazität nicht füllen. Daraufhin blieb ich auf dieser Schiene und konzentrierte mich generell auf das französische Kino.

Man sagt ja immer, das französische Filme seien gefühlsbetont.

Tatsächlich hatte ich bis jetzt immer dein Eindruck, man erkennt einen Film aus unserem Nachbarland relativ schnell. Emotionen in jeglicher Form spielen eine besondere Rolle.

Ich stellte fest, das Element der Provokation taucht häufig auf, sowohl in inhaltlicher als auch in optischer Form.

Daraufhin fragte ich mich, warum gerade die Franzosen zu diesem Stilmittel neigen.

Man sagt unseren westlichen Nachbarn ja nach, sie seien an sich emotionaler. Romantik und Charme kennzeichnen das Wesen der Mensch. So jedenfalls das gängige Bild. Das Wort Klischee möchte ich in dem Zusammenhang vermeiden, denn es hat für mich etwas Stigmatisierendes.

Doch die gesamte Geschichte des französischen Kinos zu betrachten, würde die Arbeit sprengen und in der Form auch eher unkonkret dargestellt werden.

Bei der Recherche habe ich festgestellt, dass auch die Kritiker sehr gespalten mit den Werken von Gaspar Noé umgehen. Auf der einen Seite hinterfragt man diese Deutlichkeit der Bilder und auf der anderen lobt man ihn für die Darstellung der Figuren in Kombination mit der Kameraarbeit.

Ich kramte weiter in der Geschichte und stieß auf Jean- Luc Godard.

Bevor ich die Arbeit begann, muss ich eingestehen, kannte ich nur „À Bout de Souffle“. Ich wusste jedoch, dass er mit seiner Erzählweise und der Dramaturgie von Musik und Bild ein neues Kino erschuf, was es in der Form vorher nicht gab.

Ich befasste mich näher mit ihm und bewunderte, dass dieser Mann, von seiner Leidenschaft getrieben und von einer Bewegung getragen, durch seinen Willen wieder die Individualität in die Filmwelt brachte.

Auch ihm standen die Kritiker damals zwiespältig gegenüber.

Wozu seine Werke führten, hab ich ausführlich beschrieben.

Der Spagat interessierte mich. Der Grad der heutigen Provokation von Noé, wobei ich mich auf das bewusste Anecken beziehe, im Vergleich zu der vergangenen von Godard.

Ich hatte mein Thema gefunden. Drei Filme wollte ich jeweils analysieren.

Dabei wollte ich das Augenmerk mehr auf den Inhalt, die Absicht des Regisseurs und die Außenwirkung legen und dazu die Beweggründe der beiden Personen ergründen.

Vor Monaten habe ich angefangen zu schreiben. Damals war ich noch mitten in einem sechsmonatigen Praktikum und versuchte „nebenbei“ an der Arbeit zu schreiben.

Ein deutlich schwierigeres Unterfangen, als ich es anfangs vermutete.

Ich habe festgestellt, dass die freie Zeit nach diesem Praxissemester und der vollen Konzentration auf das Schreiben der Bachelorarbeit deutlich produktiver war, als die Zeit des Schreibens während meines Praktikums.

Anscheinend war ich mit den Gedanken nicht vollkommen bei der Sache.

Die neuen Eindrücke, die ich in meiner ersten praktischen Erfahrung gewonnen hatte, überschwemmten mich. Ich stand morgens früher auf und blieb abends länger wach, um zu schreiben und in der Regelstudienzeit abzuschließen.

Doch es gelang mir nicht. Ich war überfordert mit der doppelten Belastung, die ich mir selbst aufgeladen hatte.

Wut auf mich selbst überkam mich. „Andere arbeiten viel mehr und härter als du.“, dachte ich mir. „Wieso kannst du das also nicht auch?!“

Es war mir nicht möglich. Wenn man mich fragte, wie ich mit der Bachelorarbeit voran kam, reagierte ich wütend und tat das Thema mit einem kurzen Brummen ab.

Ich verstand meine Lage nicht. Für mich war es nicht nachvollziehbar, dass ich nicht beides gleichzeitig bewältigen konnte.

Die gesamte Situation führte dazu, dass ich ausgelaugt war. Gedanklich war ich ausgebrannt.  
Irgendwann fand ich mich damit ab, dass dies alles anscheinend zu viel Belastung für mich ist.  
Ich beschloss ein Semester dran zu hängen. In der Regelstudienzeit würde ich also nicht fertig werden.  
Die Menschen, die mich immer wieder nach meinem derzeitigen Stand fragen und denen ich daraufhin das Ganze schilderte, reagierten meist gleich.  
Ich bekam an der Stelle meistens ein kurzes „Hmm.“ oder ein „Aha.“ zu hören.  
Daraufhin fragte ich mich, was diese Personen von mir hielten.

**Wirke ich wie jemand, der nicht hart genug gearbeitet hat? Dachten sie, ich würde alles schleifen lassen? Hielten sie mich für schwach?**

Bis heute ist mir nicht bewusst, was sie in diesem Augenblick dachten.  
„Ja, anscheinend kann ich mich gedanklich nur auf eine Sache hundertprozentig konzentrieren.“, wollte ich ihnen entgegen schreien.  
Man mag mir an der Stelle antworten, es sei Kopfsache.  
Manche mögen dafür geschaffen sein. Sie laufen unter Druck zur Hochform auf.  
Meine Wenigkeit zählt nicht zu dieser Gruppe.

Das Arbeiten an diesem Thema hat mir Spaß gemacht. Gerne habe ich mich mit den Filmen und den Menschen beschäftigt.  
Ich nehme eine Menge mit aus dieser Recherche.  
Mein Wissen über die Filmwelt ist in einem bestimmten Bereich deutlich vertieft und erweitert worden.  
In gewisser Weise war dieser Prozess auch eine Reise in meine Welt. Ich habe viel über mich in Erfahrung bringen können.

Es ist ein komisches Gefühl, wenn man am Ende einer solchen Arbeit behaupten kann, man habe sich selbst ein wenig näher kennen gelernt aber es ist auch ein sehr schönes.  
Punkte meines Charakters sind mir deutlicher geworden und ebenso Punkte, an denen ich noch arbeiten muss.  
Ich hoffe, dass mir der Spagat zwischen Jean- Luc Godard und Gaspar Noé als Beispiele für die Provokation im französischen Kino gelungen ist.  
Abschließend bleibt mir eigentlich nur noch eins zu sagen:

Bereits jetzt freue ich mich auf den nächsten Film von Noé. Auch wenn ich darauf 15 Jahre warten müsste...



## Literaturverzeichnis

### Bücher

- Beugnet, Martin: Cinema and sensation: French film and the art of transgression; Edinburgh University Press Ltd, 2007. 36
- Dixon, Wheeler W.: The films of Jean- Luc Godard; State University of New York Press, Albany 2007
- Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse; Wilhelm Fink Verlag, München, 2002
- Godard, Jean-Luc/ Andrew, Dudley: Breathless, Rutgers, 1987
- Godard, Jean- Luc/ Ishaghpour, Youssef/ Howe, John: cinema: the archeology of film and the memory of a century; Berg, New York, 2005
- Hayward, Susan: Cinema studies: the key concepts; 3. Band, Routledge, New York, 2006. 146- 152
- Hayward, Susan: French national cinema; 2. Band, Routledge, New York, 2005. 326
- Hillier, Jim: Cahiers Du Cinema: The 1950's Neo-Realism, Hollywood, New Wave, The British Film Institute, 1985
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films: Die Errettung der äußerlichen Wirklichkeit; Suhrkamp, 2001
- Monaco, James: Film verstehen:Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films; Rowohlt, 2007
- Moninger, Markus: Filmkritik in der Krise: die "politique des auteurs": Überlegungen zur filmischen Rezeptions- und Wirkungsästhetik; Gunter Narr Verlag Tübingen, 1992
- Sadoul, Georges/ Morris, Peter: Dictionary of films; The Regents, University of California Press Berkeley and Los Angeles, 1972. 406-407
- Sterritt, David: The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible; University of California Press Berkeley and Los Angeles, 1972
- Sterritt, David: Guiltless pleasures: a David Sterritt film reader; University Press of Mississippi, 2005. 183- 194
- Vogler, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschreibens Frankfurt a. M. Zweitausendeins 1998
- Winter, Scarlett/ Schlünder, Susanne: Körper - Ästhetik - Spiel: zur filmischen écriture der Nouvelle Vague; Wilhelm Fink Verlag, München, 2004. 31-46

### Internetquellen

- Zeit Online: „Kino heißt streiten“: Jean- Luc Godard äußert sich über sein filmisches Schaffen: <http://www.zeit.de/2007/49/Interview-Godard>
- Interview mit Gaspar Noé zu „Enter the Void“: <http://www.viceland.com/germany/v5n9/htdocs/gaspar-noe-130.php>



- Welt Online: Filmkritik zu „Enter the Void“: <http://www.welt.de/kultur/article9218613/Soll-man-ins-Kino-oder-in-Deckung-gehen.html>
- Interview mit Gaspar No  : <http://www.avclub.com/articles/gaspar-noe,45554/>
- Filmkritik zu „Menschenfeind“: <http://www.mannbeisstfilm.de/kritik/Gaspar-Noe/Menschenfeind/314.html>
- Filmkritik zu „Irreversible“: <http://www.mannbeisstfilm.de/kritik/Gaspar-Noe/Irreversible/315.html>
- Filmkritik zu „Enter the Void“: <http://www.mannbeisstfilm.de/kritik/Gaspar-Noe/Enter-The-Void/2083.html>
- Filmkritik zu „Irreversible“: <http://www.filmspiegel.de/filme/filme.php?id=1546>
- Filmkritik zu „Enter the Void“:  
<http://www.arte.tv/de/2616104,CmC=2655608.html>
- Rezension zu „Enter the Void“:  
<http://www.film-rezensionen.de/2011/01/enter-the-void/>
- Filmkritik zu „Enter the Void“: <http://www.kino-zeit.de/filme/enter-the-void>
- Offizielle Homepage des Films: <http://www.enterthevoid-lefilm.com/>
- Pressekonferenz mit Jean- Luc Godard Montreal Film Festival 1995:  
<http://www.filmscouts.com/scripts/interview.cfm?ArticleCode=2800>
- Biografie Gaspar No  : <http://www.filmscouts.com/scripts/interview.cfm?ArticleCode=2800>  
[http://de.over-blog.com/Gaspar\\_No  \\_Biografie-1228321768-art93108.html](http://de.over-blog.com/Gaspar_No  _Biografie-1228321768-art93108.html)  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Gaspar\\_No  ](http://de.wikipedia.org/wiki/Gaspar_No  )
- Biografie Godard: [http://www.whoswho.de/templ/te\\_bio.php?PID=2288&RID=1](http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?PID=2288&RID=1)  
<http://www.arte.tv/de/3064214,CmC=3015616.html>
- Eine gewisse Tendenz im französischen Kino:  
[http://soma.sbccc.edu/users/DaVega/FILMST\\_113/Filmst113\\_ExFilm\\_Movements/FrenchNewWave/A\\_certain\\_tendency\\_tr%23540A3.pdf](http://soma.sbccc.edu/users/DaVega/FILMST_113/Filmst113_ExFilm_Movements/FrenchNewWave/A_certain_tendency_tr%23540A3.pdf)

## DVD

- „Au     Atem“
- „Die Geschichte der Nana S.“
- „Vorname Carmen“
- „Menschenfeind“
- „Irreversible“
- „Enter the Void“

## Interviews

Jean- Luc Godard über seine Nominierung für den 20. Europäischen Filmpreis:  
<http://www.arte.tv/de/1760488,CmC=1773866.html>

Gaspar Noé über „Irreversible“:  
<http://www.youtube.com/watch?v=TmIiFFH3YT4>

Jean- Luc Godard während seiner „Untergrundphase“:  
<http://www.youtube.com/watch?v=mKrtDKfiv8k>

Jean- Luc Godard über seinen Aufstieg:  
<http://www.youtube.com/watch?v=XJbPHboAsbQ>

Gaspar Noé auf dem Fantasy Filmfest Berlin über „Enter the Void“:  
<http://www.youtube.com/watch?v=tQ7y8KVeu14>

## Anlagen

Anlage 1: A certain tendency of the french cinema

Seite XIV

**Anlage 1:****A CERTAIN TENDENCY OF THE FRENCH CINEMA**  
**FRANCOIS TRUFFAUT**

These notes have no other object than to attempt to define a certain tendency of the French cinema - a tendency called "psychological realism" - and to sketch its limits.

If the French cinema exists by means of about a hundred films a year, it is well understood that only ten or twelve merit the attention of critics and cinephiles, the attention, therefore of "Cahiers."

These ten or twelve films constitute what has been prettily named the "Tradition of Quality"; they force, by their ambitiousness, the admiration of the foreign press, defend the French flag twice a year at Cannes and at Venice where, since 1946, they regularly carry off medals, golden lions and *grands prix*.

With the advent of "talkies," the French cinema was a frank plagiarism of the American cinema. Under the influence of *Scarface*, we made the amusing *Pepe Le Moko*. Then the French scenario is most clearly obliged to Prevert for its evolution: *Quai Des Brumes (Port Of Shadows)* remains the masterpiece of *poetic realism*.

The war and the post-war period renewed our cinema. It evolved under the effect of an internal pressure and for *poetic realism* - about which one might say that it died closing *Les Portes De La Nuit* behind it - was substituted *psychological realism*, illustrated by Claude Autant-Lara, Jean Dellannoy, Rene Clement, Yves Allegret and Marcel Pagliero.

**SCENARISTS' FILMS**

If one is willing to remember that not so long ago Dellannoy filmed *Le Bossu* and *La Part De L'Ombre*, Claude Autant-Lara *Le Plombier Amoureux* and *Lettres D Amour*, Yves Allegret *La Boite Aux Reves* and *Les Demons De L'Aube*, that all these films are justly recognized as strictly commercial enterprises, one will admit that, the successes or failures of these cineastes being a function of the scenarios they chose, *La Symphonie Pastorale*, *Le Diable Au Corps (Devil In The Flesh)*, *Jeux Interdits (Forbidden Games)*, *Maneges*, *Un Homme Marche Dans La Ville*, are essentially *scenarists' films*.

TODAY NO ONE IS IGNORANT ANY LONGER . . .

After having sounded out directing by making two forgotten shorts, Jean Aurenche became a specialist in adaptation. In 1936, he was credited, with Anouilh, with the dialogue for *Vous Navez Rien A Declarer* and *Les De Gourdis De La 11e*.

At the same time Pierre Bost was publishing excellent little novels at the N.R.F.

Aurenche and Bost worked together for the first time while adapting and writing dialogue for *Douce*, directed by Claude Autant-Lara.

Today, no one is ignorant any longer of the fact that Aurenche and Bost rehabilitated adaptation by upsetting old preconceptions of being faithful to the letter and substituting for it the contrary idea of being faithful to the spirit - to the point that this audacious aphorism has been written: "An honest adaptation is a betrayal" (Carlo Rim, "Traveling and Sex-Appeal").

In adaptation there exists filmable scenes and unfilmable scenes, and that instead of omitting the latter (as was done not long ago) it is necessary to invent *equivalent* scenes, that is to say, scenes as the novel's author would have written them for the cinema.

"Invention without betrayal" is the watchword Aurenche and Bost like to cite, forgetting that one can also betray by omission.

The system of Aurenche and Bost is so seductive, even in the enunciation of its principles, that nobody even dreamed of verifying its functioning close-at-hand. I propose to do a little of this here.

The entire reputation of Aurenche and Bost is build on two precise points: 1. *Faithfulness*

to the spirit of the works they adapt: 2. The talent they use.

THAT FAMOUS FAITHFULNESS . . .

Since 1943 Aurenche and Bost have adapted and written dialogue for: *Douce* by Michel Davet, *La Symphonie Pastorale* by Gide, *Le Diable Au Corps* by Radiguet, *Un Recteur A L Ile De Sein (Dieu A Besoin Des Hommes - God Needs Men)* by Queffelec, *Les Jeux Inconnus (Jeux Interdits)* by Francois Boyer, *Le Ble En Herbe* by Colette.

In addition, they wrote an adaptation of *Journal D'Un Cure De Campagne* that was never filmed, a scenario on *Jeanne D'Arc* of which only one part has been made (by Jean Delannoy) and, lastly, scenario and dialogue for *L'Auberge Rouge (The Red Inn)* (directed by Claude Autant-Lara).

You will have noticed the profound diversity of inspiration of the works and authors adapted. In order to accomplish this tour de force which consists of remaining faithful to the spirit of Michel Davet, Gide, Radiguet, Queffelec, Francois Boyer, Colette and Bernanos, one must oneself possess, I imagine, a suppleness of spirit, a habitually geared-down personality as well as singular eclecticism. You must also consider that Aurenche and Bost are led to collaborate with the most diverse directors: Jean Delannoy, for example, sees himself as a mystical moralist. But the petty meanness of *Garçon Sauvage (Savage Triangle)*, the shabbiness of *La Minute De Verite*, the insignificance of *La Route Napoleon* show rather clearly the intermittent character of that vocation.

Claude Autant-Lara, on the contrary, is well known for his non-conformity, his "advanced" ideas, his wild anti-clericalism; let us recognize in this cineaste the virtue of always remaining, in his films, honest with himself.

Pierre Bost being the technician in tandem, the spiritual element in this communal work seems to come from Jean Aurenche.

Educated by the Jesuits, Jean Aurenche has held on to nostalgia and rebellion, both at the same time. His flirtation with surrealism seemed to be out of sympathy for the anarchists of the thirties. This tells how strong his personality is, also how apparently incompatible it was with the personalities of Gide, Bernanos, Queffelec, Radiguet. But an examination of the works will doubtless give us more information.

Abbot Amedee Ayffre knew very well how to analyse *La Symphonie Pastorale* and how to define the relationship between the written work and the filmed work:

"Reduction of Faith to religious psychology in the hands of Gide, now becomes a reduction to psychology, plain and simple . . . with this qualitative abasement we will now have, according to a law well-known to aestheticians, a corresponding quantitative augmentation. New characters are added: Piette and Casteran, charged with representing certain sentiments. Tragedy becomes drama, melodrama." (*Dieu Au Cinema*, p. 131).

WHAT ANNOYS ME . . .

What annoys me about this famous process of equivalence is that I'm not at all certain that a novel contains unfilmable scenes, and even less certain that these scenes, decreed unfilmable, would be so for everyone.

Praising Robert Bresson for his faithfulness to Bernanos, Andre Bazin ended his excellent article "La Stylistique de Robert Bresson," with these words. "After *The Diary Of A Country Priest*, Aurenche and Bost are no longer anything but the Viollet-Leduc of adaptation." All those who admire and know Bresson's film well will remember the admirable scene in the confessional when Chantal's face "began to appear little by little, by degrees" (Bernanos).

When, several years before Bresson, Jean Aurenche wrote an adaptation of *Diary*, refused by Bernanos, he judged this scene to be unfilmable and substituted for it the one we reproduce here.

"Do you want me to listen to you here?" He indicates the confessional. "I never confess."

"Nevertheless, you must have confessed yesterday, since you took communion this morning?"

"I didn't take communion." He looks at her, very surprised. "Pardon me, I gave you communion."

Chantal turns rapidly towards the pri-Dieu she had occupied that morning. "Come see." The cure follows her. Chantal indicates the missal she had left there.

"Look in this book, Sir. Me, I no longer, perhaps, have the right to touch it." The cure, very intrigued, opens the book and discovers, between two pages, the host that Chantal had spit out. His face is stupefied and confused.

"I spit out the host," says Chantal.

"I see," says the cure, with a neutral voice.

"You've never seen anything like that, right?" says Chantal, harsh almost triumphant.

"No, never," says the cure, very calmly. "Do you know what must be done?"

The cure closes his eyes for a brief instant. He is thinking or praying, he says, "It is very simple to repair, Miss. But it's very horrible to commit."

He heads for the altar, carrying the open book. Chantal follows him.

"No, it's not horrible. What is horrible is to receive the host in a state of sin."

"You were, then, in a state of sin?"

"Less than the others, but then - it's all the same to them." "Do not judge."

"I do not judge, I condemn," says Chantal with violence. "Silence in front of the body of Christ!"

He kneels before the altar, takes the host from the book and swallows it.

In the middle of the book, the cure and an obtuse atheist named Arsene are opposed in a discussion on Faith. This discussion ends with this line by Arsene, "When one is dead, everything is dead." In the adaptation, this discussion takes place on the very tomb of the cure, between Arsene and another cure, and *terminates the film*. This line, "When one is dead, everything is dead," carries, perhaps the only one retained by the public. Bernanos did not say, for conclusion, "When one is dead, everything is dead," but "What does it matter, all is grace."

"Invention without betrayal," you say - it seems to me that it's a question here of little enough invention for a great deal of betrayal. One or two more details. Aurenche and Bost were unable to make *The Diary Of A Country Priest* because Bernanos was alive. Bresson declared that were Bernanos alive he would have taken more liberties. Thus, Aurenche and Bost are annoyed because someone is alive, but Bresson is annoyed because he is dead.

UNMASK

From a simple reading of that extract, there stands out:

1. A constant and deliberate care to be *unfaithful* to the spirit as well as the letter;
2. A very marked taste for profanation and blasphemy.

This unfaithfulness to the spirit also degrades *Le Diable Au Corps* - a love story that becomes an anti-militaristic, anti-bourgeois film, *La Symphonie Pastorale* - a love story about an amorous pastor - turns Gide into a Beatrix Beck, *Un Recteur a l'île de Sein* whose title is swapped for the equivocal one of *Dieu A Besoin Des Hommes* in which the islanders are shown like the famous "cretins" in Bunuel's *Land Without Bread*.

As for the taste for blasphemy, it is constantly manifested in a more or less insidious manner, depending on the subject, the *metteur-en-scene* nay, even the star.

I recall from memory the confessional scene from *Douce*, Marthe's funeral in *Le Diable*, the profaned hosts in that adaptation of *Diary* (scene carries over to *Dieu A Besoin Des Hommes*), the whole scenario and the character played by Fernandel in *L'Auberge Rouge*, the scenario *in toto* of *Jeux Interdits* (joking in the cemetery).

Thus, everything indicates that Aurenche and Bost are the authors of *frankly* anti-clerical films, but, since films about the cloth are fashionable, our authors have allowed themselves to fall in with that style. But as it suits them - they think - not to betray their convictions, the theme of profanation and blasphemy, dialogues with double meanings, turn up here and there to prove to me guys that they know the art of "cheating the producer," all the while

giving him satisfaction, as well as that of cheating the "great public," which is equally satisfied.

This process well deserves the name of "alibi-ism"; it is excusable and its use is necessary during a time when one must ceaselessly feign stupidity in order to work intelligently, but if it's all in the game to "cheat the producer," isn't it a bit scandalous to re-write Gide, Bernanos and Radiguet?

In truth, Aurenche and Bost work like all the scenarists in the world, like pre-war Spaak and Natanson.

To their way of thinking, every story includes characters A, B, C, and D. In the interior of that equation, everything is organized in function of criteria known to them alone. The sun rises and sets like clockwork, characters disappear, others are invented, the script deviates little by little from the original and becomes a whole, formless but brilliant: a new film, step by step makes its solemn entrance into the "Tradition of Quality."

SO BE IT, THEY WILL TELL ME . . .

They will tell me, "Let us admit that Aurenche and Bost are unfaithful, but do you also deny the existence of their talent . . .?" Talent, to be sure, is not a function of fidelity, but I consider an adaptation of value only when written by *a man of the cinema*. Aurenche and Bost are essentially literary men and I reproach them here for being contemptuous of the cinema by underestimating it. They behave, *vis-a-vis* the scenario, as if they thought to reeducate a delinquent by finding him a job; they always believe they've "done the maximum" for it by embellishing it with subtleties, out of that science of nuances that make up the slender merit of modern novels. It is, moreover, only the smallest caprice on the part of the exegetists of our art that they believe to honor the cinema by using literary jargon. (Haven't Sartre and Camus been talked about for Pagliero's work, and phenomenology for Allegret's?)

The truth is, Aurenche and Bost have made the works they adapt insipid, for *equivalence* is always with us, whether in the form of treason or timidity. Here is a brief example: in *Le Diable Au Corps*, as Radiguet wrote it, Francois meets Marthe on a train platform with Marthe jumping from the train while it is still moving; in the film, they meet in the school which has been transformed into a hospital. What is the point of this *equivalence*? It's a decoy for the anti-militarist elements added to the work, in concert with Claude Autant-Lara.

Well, it is evident that Radiguet's idea was one of *mise-en-scene*, whereas the scene invented by Aurenche and Bost is *literary*. One could, believe me, multiply these examples infinitely.

ONE OF THESE DAYS . . .

Secrets are only kept for a time, formulas are divulged, new scientific knowledge is the object of communications to the Academy of Sciences and since, if we will believe Aurenche and Bost, adaptation is an exact science, one of these days they really could apprise us in the name of what criterion, by virtue of what system, by what mysterious and internal geometry of the work, they abridge, add, multiply, devise and "rectify" these masterpieces.

Now that this idea is uttered, the idea that these equivalences are only timid astuteness to the end of getting around the difficulty, of resolving on the soundtrack problems that concern the image, plundering in order to no longer obtain anything on the screen but scholarly framing, complicated lighting-effects, "polished" photography, the whole keeping the "Tradition of Quality" quite alive - it is time to come to an examination of the ensemble of these films adapted, with dialogue, by Aurenche and Bost, and to research the permanent nature of certain themes that will explain, without justifying, the constant *unfaithfulness* of two scenarists to works taken by them as "pretext" and "occasion."

In a two line resume, here is the way scenarios treated by Aurenche and Bost appear:

*La Symphonie Pastorale*: He is a pastor, he is married. He loves and has no right to.

*Le Diable Au Corps*: They make the gestures of love and have no right to. *Dieu A Besoin Des Hommes*: He officiates, gives benedictions, gives extreme unction and has no right to. *Jeux Interdits*: They bury the dead and have no right to.

*Le Ble En Herbe*: They love each other and have no right to.

You will say to me that the book also tells the same story, which I do not deny. Only, I notice that Gide also wrote *La Porte Etroite*, Radiguet *La Bal Du Comte d'Orgel*, Colette *La Vagabonde* and that each one of these novels did not tempt Delannoy or Autant-Lara. Let us notice also that these scenarios, about which I don't believe it useful to speak here, fit into the sense of my thesis: *Au-Dela Des Grilles*, *Le Chateau De Verre*, *L'Auberge Rouge*

. . . .

One sees how competent the promoters of the "Tradition of Quality" are in choosing only subjects that favour the misunderstandings on which the whole system rests.

Under the cover of literature - and, of course, of quality - they give the public its habitual dose of smut, non-conformity and facile audacity.

THE INFLUENCE OF AURENCHE AND BOST IS IMMENSE . . .

The writers who have come to do film dialogue have observed the same imperatives; Anouilh, between the dialogues for *De Gourdis de la Ile* and *Un Caprice De Caroline Cherie* introduced into more ambitious films his universe with its affection of the bizarre with a background of nordic mists transposed to Brittany (*Pattes Blanches*). Another writer Jean Ferry, made sacrifices for fashion, he too, and the dialogue for *Manon* could just as well have been signed by Aurenche and Bost: "He beleived me a virgin ans, in private life, he is a professor of psychology." Nothing better to hope for from the young scenarists. They simply work their shift, taking good care not to break any taboos.

Jacques Sigurd, one of the last to come to "scenario and dialogue," teamed up with Yves Allegret. Together, they bequeathed the French cinema some of its blackest masterpieces: *Dedee D'Anvers*, *Maneges*, *Une Si Jolie Petite Plage*, *Les Miracles N'Ont Lieu Qu'une Fois*, *La Jeune Folle*. Jacques Sigurd very quickly assimilated the recipe; he must be endowed with an admirable spirit of synthesis, for his scenarios oscillate ingeniously between Aurenche and Bost, Prevert and Clouzot, the whole lightly modernized. Religion is never involved, but blasphemy always makes its timid entrance thanks to several daughters of Mary or several good sisters who make their way across the field of vision at the moment when their presence would be least expected (*Maneges*, *Une Si Jolie Petite Plage*).

The cruelty by which they aspire to "rouse the trembling of the bourgeois" finds its place in well-expressed lines like: "he was old, he could drop dead" (*Maneges*). In *Une Si Jolie Petite Plage*, Jane Marken envies Berck's prosperity because of the tubercular cases found there: *Their family comes to see them and that makes business good!* (One dreams of the prayer of the rector of Sein Island).

Roland Laudenbach, who would seem to be more endowed than most of his colleagues, has collaborated on films that are most typical of that spirit: *La Minute De Verite*, *Le Bon Dieu Sans Confession*, *La Maison Du Du Silence*.

Robert Scipion is a talented man of letters. He has only written one book; a book of pastiches. Singular badges: the daily frequenting of the Saint-Germain-des-Pres cafes, the friendship of Marcel Pagliero who is called the Sartre of the cinema, probably because his films resemble the articles in "Temps Modernes." Here are several lines from *Amants De Brasmort*, a populist film in which sailors are "heroes," like the dockers were in *Un Homme Marche Dans La Ville*:

"The wives of friends are made to sleep with."

"You do what agrees with you; as for that, you'd mount anybody, you might well say."

In one single reel of the film, towards the end, you can hear in less than ten minutes such words as: *prostitute*, *whore*, *slut* and *bitchiness*. Is this realism?

PREVERT IS TO BE REGRETTED . . .



Considering the uniformity and equal filthiness of today's scenarios, one takes to regretting Prevert's scenarios. He believed in the Devil, thus in God, and if, for the most part, his characters were by his whim alone charged with all the sins in creation, there was always a couple, the new Adam and Eve, who could end the film, so that the story could begin again.

#### PSYCHOLOGICAL REALISM,

#### NEITHER REAL NOR PSYCHOLOGICAL . . .

There are scarcely more than seven or eight scenarists working regularly for the French cinema. Each one of these scenarists has but one story to tell, and, since each only aspires to the success of the "two greats," it is not exaggerating to say that the hundred-odd French films made each year tell the same story: it's always a question of a victim, generally a cuckold. (The cuckold would be the only sympathetic character in the film if he weren't always infinitely grotesque: Blier-Vilbert, etc....) The knavery of his kin and the hatred among the members of his family lead the "hero" to his doom; the injustice of life, and for local color, the wickedness of the world (the cures, the concierges, the neighbours, the passers-by, the rich, the poor, the soldiers, etc. . . .)

For distraction, during the long winter nights, look for titles of French films that do not fit into this framework and, while you're at it, find among these films those in which this line or its equivalent does not figure, spoken by the most abject couple in the film: "It's always they that have the money (or the luck, or love, or happiness). It's too unjust, in the end."

This school which aspires to realism destroys it at the moment of finally grabbing it, so careful is the school to lock these beings in a closed world, barricaded by formulas, plays on words, maxims, instead of letting us see them for ourselves, with our own eyes. The artist cannot always dominate his work. He must be, sometimes, God and, sometimes, his creature. You know that modern play in which the principal character, normally constituted when the

curtain rises on him, finds himself crippled at the end of the play, the loss of each of his members punctuating the changes of acts. Curious epoch when the least flash-in-the-pan performer uses Kafkaesque words to qualify his domestic avatars. This form of cinema comes straight from modern literature – half Kafka, half Bovary!

A film is no longer made in France that the authors do not believe they are re-making Madame Bovary.

For the first time in French literature, an author adopted a distant, exterior attitude in relation to his subject, the subject becoming like an insect under the entomologist's microscope. But if, when starting this enterprise, Flaubert could have said, "I will roll them all in the same mud - and be right" (which today's authors would voluntarily make their exergue), he could declare afterwards "I am Madame Bovary" and I doubt that the same authors could take up that line and be sincere!

#### MISE-EN-SCENE, METTEUR-EN-SCENE, TEXTS

The object of these notes is limited to an examination of a certain form of cinema, from the point of view of the scenarios and scenarists only. But it is appropriate, I think, to make it clear that the *metteurs-en-scene* are and wish to be responsible for the scenarios and dialogues they illustrate.

*Scenarists' films*, I wrote above, and certainly it isn't Aurenche and Bost who will contradict me. When they hand in their scenario, the film is done; the *metteur-en-scene*, in their eyes, is the gentleman who adds the pictures to it and it's true, alas! I spoke of the mania for adding funerals everywhere. And, for all that, death is always juggled away. Let us remember Nana's admirable death, or that of Emma Bovary, presented by Renoir; in *La Pastorale*, death is only a make-up job and an exercise for the camera man: compare the close-ups of Michele Morgan in *La Pastorale*, Dominique Blanchard in *Le Secret De Mayerling* and Madeleine Sologne in *L'Eternel Retour*: it's the same face! Everything happens *after* death.

Let us cite, lastly, that declaration by Delannoy that we dedicate, with perfidy, to the French scenarists: "When it happens that authors of talent, whether in the spirit of gain or out of weakness, one day let themselves go to "write for the cinema," they do it with the feeling of lowering themselves. They deliver themselves rather to a curious temptation towards mediocrity, so careful are they to not compromise their talent and certain that, to write for the cinema, one must make oneself understood by the lowliest. ("*La Symphonie Pastorale* ou *L'Amour Du Metier*," review Verger, November 1947).

I must, without further ado, denounce a sophism that will not fail to be thrown at me in the guise of argument: "This dialogue is spoken by abject people and it is in order to better point out their nastiness that we give them this hard language. It is our way of being moralists."

To which I answer: it is inexact to say that these lines are spoken by the most abject characters. To be sure, in the films of "psychological realism" there are nothing but vile beings, but so inordinate is the authors' desire to be superior to their characters that those who, perchance, are not infamous are, at best, infinitely grotesque.

Well, as for these abject characters, who deliver these abject lines - I know a handful of men in France who would be INCAPABLE of conceiving them, several cineastes whose world-view is at least as valuable as that of Aurenche and Bost, Sigurd and Jeanson. I mean Jean Renoir; Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophuls, Jacques Tati, Roger Leenhardt; these are, nevertheless, French cineastes and it happens - curious coincidence - that they are *auteurs* who often write their dialogue and some of them themselves invent the stories they direct.

THEY WILL STILL SAY TO ME . . .

"But why," they will say to me, "why couldn't one have the same admiration for all those cineastes who strive to work in the bosom of this "Tradition of Quality" that you make sport of so lightly? Why not admire Yves Allegret as much as Becker, Jean Delannoy as much as Bresson, Claude AutantLara as much as Renoir?" ("Taste is made of a thousand distastes" - Paul Valery).

Well - I do not believe in the peaceful co-existence of the "Tradition of Quality" and an "*auteur's* cinema."

Basically, Yves Allegret and Delannoy are only caricatures of Clouzot, of Bresson.

It is not the desire to create a scandal that leads me to depreciate a cinema so praised elsewhere. I rest convinced that the exaggeratedly prolonged existence of *psychological realism* is the cause of the lack of public comprehension when faced with such new works as *Le Carrosse D'Or* (*The Golden Coach*), *Casque D'or*, not to mention *Les Dames Du Bois De Boulogne* and *Orphee*. Long live audacity, to be sure, still it must be revealed as it is. In terms of this year, 1953, if I had to draw up a balance-sheet of the French cinema's audacities, there would be no place in it for either the vomiting in *Les Orgueilleux* (*The Proud And The Beautiful*) or Claude Laydu's refusal to be sprinkled with holy water in *Le Bon Dieu Sans Confession* or the homosexual relationships of the characters in *Le Salaire De La Peur* (*The Wages Of Fear*), but rather the gait of *Hulot*, the maid's soliloquies in *La Rue De L'Estrapade*, the *mise-enscene* of *Le Carrosse D'Or*, the direction of the actors in *Madame de* (*The Earrings Of Madame De*), and also Abel Gance's studies in Polyvision. You will have understood that these audacities are those of *men of the cinema* and no longer of scenarists, directors and literateurs.

For example, I take it as significant that the most brilliant scenarists and *metteurs-en-scene* of the "Tradition of Quality" have met with failure when they approach comedy: Ferry-Clouzot *Miguette Et Sa Mere*, Sigurd-Boyer *Tous Les Chemins Menent A Rome*, Scipion-Pagliero *La Rose Rouge*, Laudenbach-Delannoy *La Route Napoleon*, Auranche-Bost-Autant- Lara *L'Auberge Rouge* or, if you like, *Occupe-toi d'Amelie*.

Whoever has tried, one day, to write a scenario wouldn't be able to deny that comedy is by far the most difficult genre, the one that demands the most work, the most talent, also the

most humility.

ALL BOURGEOIS . . .

The dominant trait of psychological realism is its anti-bourgeois will. But what are Aurenche and Bost, Sigurd, Jeanson, Autant-Lara, Allegret, if not bourgeois, and what are the fifty thousand new readers, who do not fail to see each film from a novel, if not bourgeois?

*What then is the value of an anti-bourgeois cinema made by the bourgeois for the bourgeois?* Workers, you know very well, do not appreciate this form of cinema at all even when it aims at relating to them. They refused to recognize themselves in the dockers of *Un Homme Marche Dans La hille*, or in the sailors of *Les Amants De Brasmort*. Perhaps it is necessary to send the children out on the stairway landing in order to make love, but their parents don't like to hear it said, above all at the cinema, even with "benevolence." If the public likes to mix with low company under the alibi of literature, it also likes to do it under the alibi of society. It is instructive to consider the programming of films in Paris, by neighbourhoods. One comes to realize that the public-at-large perhaps prefers little naive foreign films that show it men "as they should be" and not in the way that Aurenche and Bost believe them to be.

LIKE GIVING ONESELF A GOOD ADDRESS . .

It is always good to conclude, that gives everyone pleasure. It is remarkable that the "great" *metteurs-en-scene* and the "great" scenarists have, for a long time, all made minor films, and the talent they have put into them hasn't been sufficient to enable one to distinguish them from others (those who don't put in talent). It is also remarkable that they all came to "Quality" at the same time, as if they were giving themselves a good address. And then, a producer - even a director - earns more money making *Le Ble En Herbe* than by making *Le Plombier Amoureux*. The "courageous" films are revealed to be very profitable. The proof: someone like Ralph Habib abruptly renounces demi-pornography, makes *Les Compagnes De La Nuit* and refers to Cayatte. Well, what's keeping the Andre Tabets, Companeer, the Jean Guittons, the Pierre Verys, the Jean Lavirons, the Ciampis, the Grangiers, from making, from one day to the next, intellectual films, from adapting masterpieces (there are still a few left) and, of course, adding funerals, here, there and everywhere? Well, on that day we will be in the "Tradition of Quality" up to the neck and the French cinema, with rivalry among "psychological realism," "violence," "strictness," "ambiguity," will no longer be anything but one vast funeral that will be able to leave the studio in Billancourt and enter the cemetery directly it seems to have been placed next door expressly, in order to get more quickly from the producer to the grave-digger.

Only, by dint of repeating to the public that it identified with the "heroes" of the films, it might well end by believing it, and on the day that it understands that this fine big cuckold whose misadventures it is solicited to sympathize with (a little) and to laugh at (a lot), is not, as had been thought, a cousin or neighbour down the hall but ITSELF, that abject family ITS family, that scoffed-at religion ITS religion - well, on that day it may show itself to be ungrateful to a cinema that will have labored so hard to show it life as one sees it on the fourth floor in Saint-Germain-des Pres,

To be sure, I must recognize it, a great deal of emotion and taking-sides are the controlling factors in the deliberately pessimistic examination I have undertaken of a certain tendency of the French cinema. I am assured that this famous "school of psychological realism" had to exist in order that, in turn, *The Diary Of a Country Priest*, *La Carrosse D Or*, *Orpheus*, *Casque D'Or*, *Mr. Hulot's Holiday* might exist.

But our authors who wanted to educate the public should understand that perhaps they have strayed from the primary paths in order to become involved with the more subtle paths of psychology; they have passed on to that sixth grade so dear to Jouhandeau, but it isn't necessary to repeat a grade indefinitely!

Notes:

(The original translation of this article in *Cahiers du Cinema in English*, no. 1, did not indicate the exact points in the text to which these notes refer.)

1. *La Symphonie Pastorale*. Characters added to the film: Piette, Jacques' fiancée; Casteran, Piette's father. Characters omitted: the Pastor's three children. In the film, no mention is made of what happens to Jacques after Gertrude's death. In the book, Jacques enters an order.

Operation *Symphonie Pastorale*: a. Gide himself writes an adaptation of his book; b. This adaptation is judged "unfilmable"; c. Jean Aurenche and Jean Delannoy, in turn, write an adaptation; d. Gide refuses it; e. Pierre Bost's entry on the scene conciliates everyone.

2. *Le Diable Au Corps*. On the radio, in the course of a program by Andre Parinaud devoted to Radiguet, Claude Autant-Lara declared in substance, "What led me to make a film out of *Le Diable Au Corps* was that I saw it as an anti-war novel."

On the same program, Francois Poulenc, a friend of Radiguet's, said he had found nothing of the book on seeing the film.

3. To the proposed producer of *The Diary Of A Country Priest* who was astonished to see the character of Doctor Delbende disappear in the adaptation, Jean Aurenche (who had signed the script) answered, "Perhaps, in ten years, a scenarist will be able to retain a character who dies midway through the film but, as for me, I don't feel capable-of it." Three years later, Robert Bresson retained Doctor Delbende and allowed him to die in the middle of the film.

4. Aurenche and Bost never said they were "faithful." This was the critics.

5. *Le Ble En Herbe*. There was a adaptation of Colette's novel as early as 1946. Claude Autant-Lara accused Roger Leenhardt of having plagiarized Colette's *Le Ble En Herbe* with his *Les Dernieres Yacances*. The arbitration of Maurice Garcon went against Claude Autant-Lara. With Aurenche and Bost the intrigue imagined by Colette was enriched by a new

character, that of Dick, a lesbian who lived with the "White Lady." This character was suppressed, several weeks before the film was shot, by Madame Ghislaine Auboin, who "reviewed" the adaptation with Claude Autant-Lara.

6. The characters of Aurenche and Bost speak, at will, in maxims. Several examples: *La Symphonie Pastorale*: "Ah! It would be better if children like that were never born." "Not everyone has the luck to be blind." "A cripple is someone who pretends to be like everyone else."

*Le Diable Au Corps* (a soldier has lost a leg): "He is perhaps the last of the wounded."

"That makes a fine leg for him."

*Jeux Interdits*: Francois: "What does this mean - 'to put the cart before the horse?'"

Berthe: "Oh, it's what we're doing." (They are making love.) Francois: "I didn't know that's what it was called."

7. Jean Aurenche was on the crew of *Les Dames Du Bois De Boulogne*, but he had to leave Bresson because of incompatibility of inspiration.

8. An extract from the dialogue Aurenche and Bost wrote for *Jeanne D'Arc* was published in "La Revue Du Cinema;" #8, page 9.

9. In fact, "psychological realism" was created parallel to "poetic realism," which had the tandem Spaak-Feyder. It really will be necessary, one day, to start an ultimate quarrel with Feyder, before he has dropped definitively into oblivion.

#### **DVA UREDNIKOVA KOMENTARJA**

(v antologiji natisnjena pred Truffatovim besedilom)

This article (originally written in January 1954 for *Cahiers du Cinema*, no. 31) is one of the important historical landmarks in the growth of auteur criticism, and bears glowing testimony to the polemical context in which it developed. In no uncertain terms, Truffaut attacks the "Tradition of Quality" which he saw as the province of the much despised metteur-en-scene (in contrast to the auteur), as well as a monolith of anti-clerical,

*antimilitary, anti-bourgeois negativism masquerading as fidelity to literary classics. John Hess' two-part article in Jump Cut, nos. 1 and 2, 'La Politique des Auteurs,' examines the political viewpoint expressed here and in other early French auteurist writings quite thoroughly, stating: "La politique des auteurs was, in fact, a justification couched in aesthetic terms, of a culturally conservative, politically reactionary attempt to remove film from the realm of social and political concern, in which the progressive forces of the Resistance had placed all the arts in years immediately after the war." Hess' article is highly recommended as a supplementary text.*

*Truffaut's article also poses a clear problem for film scholarship insofar as most of the films to which he refers (the Tradition of Quality) are virtually unmentioned in recent film histories and seldom exhibited in English-speaking countries. Many national cinemas remain nearly unknown outside of their officially designated hey-day. That gaps also exist in the most readily available information on the French cinema - which Truffaut and Godard, among others, resurrected from moribund complacency - is not too surprising. Any thorough evaluation of the growth and development of the auteur theory and the New Wave, however, will surely need to bring to light many of these half-forgotten films from the 1940's and early 1950's in France.*

*Another useful source of early French auteur criticism is Godard on Godard with its rich supply of Godard's early writing.<sup>1</sup> Godard's essays - "Bergmanorama," a celebration of Bergman, or "A Time to Love and A Time to Die," even more giddy praise of this film by Douglas Sirk - are good examples of the glorification of beauty and moral vision above all else, a radical departure from Bazin's praise of self-effacement and a drastically different point of view from that of Godard's own later work.*

#### AUTEUR CRITICISM

*Although many argue that the debate about auteur criticism is passe, it seems less resolved than suppressed. Film magazines manifest varying degrees of openness to auteur study, from relative indifference (Film Quarterly) to general acceptance (Film Comment); but the voices of grave doubt or critical salvation that characterized auteur discussion in the early 1960's have died down considerably. This could signal the gradual assimilation of auteur principles into the broader context of film criticism, and to some extent this is definitely true. On the other hand, it may represent a decision to follow separate paths which will make assimilation all the more difficult. My own guess is that the latter is more nearly the case, partly because of a tendency to perpetuate the association of auteur study with "la politique des auteurs," the method with the polemic first introduced by Francois Truffaut. The polemic joined formal, stylistic insights with moral, hierarchical judgments (of which praise for the films of Jerry Lewis may be representative as was Truffaut's vitriolic attack upon the literary, and liberal, films of France's preeminent directors in favor of solitary, and conservative, spiritual struggle in films like Europe '51, I Godard on Godard, translated and edited by Tom Milne (New York: The Viking Press, 1972).*

*Confess, and Johnny Guitar). The two need not be wedded inseparably, and one of the most promising directions in recent work is, to me, the attempt to link up auteur methods of stylistic analysis with other forms of criticism (for example, genre in Kites' Horizons West, structuralism in Wollen's Signs and Meaning in the Cinema, semiology in Cahiers du Cinema's essay on Young Mr. Lincoln), where even the problems of the various blendings bring out limitations and potentialities that auteur study linked to "la politique des auteurs" neglects.*

*For Andrew Sarris, auteur theory (which he admits is more an attitude than a systematic theory) was a progressive step beyond the "forest" criticism practiced by pioneer historians like Paul Rotha, Richard Griffith, and Lewis Jacobs.<sup>1</sup>*

*Auteur study stressed the how over the what, a history of films over films in history.*

*Although the danger of excesses was already apparent to Andre Bazin, who warned against a "cult of personality" and other sins, we should also note that auteur criticism had seminal*

importance in stressing formal questions of visual analysis. This stress has prompted some of the reexamination of genre criticism, and (for me at least) has helped lay the groundwork for the more rigorously scientific and theoretical attempts to deal with cinematic characteristics of code, system, and structure represented by semiology and structuralism. Auteur study thus stands as a portal on the demarcation line between contextual studies and formal analysis, while one of the corrective thrusts in certain branches of auteur, structural, and semiological study has been to reintegrate an understanding of how a film communicates with what it is communicating. The guidelines for work of this sort have in many ways been set out in the later writings of Levi-Strauss, where he relates myth to culture, and in the writings of the French structural Marxist, Louis Althusser, whose concepts of "structuring absences" and of the ideology of ideology - the function of "constituting concrete individuals as subjects" - create space within a formal analysis for ideological interrogation.<sup>2</sup> Of the essays included here, those by V. F. Perkins, Raymond Durgnat, David Bordwell, Robin Wood, and Thomas Elsaesser represent what might be called typical director studies involving the identification of a personal style and a directorial identity through one or a series of films. Wood's article provides an instructive example of how a directorial personality can be sorted out of a film which was part of a minor cycle, which merged the talents of Hemingway, Faulkner, and Jules Furthman,<sup>3</sup> and which served as a vehicle for the talents of ~ Humphrey Bogart.

<sup>1</sup>We should recall, though, that these writers and others like John Grierson, Otis Ferguson, and James Agee frequently discussed directors at length. They emphasized discussing a director's treatment of social issues, however, an approach that did not seem to prompt as close attention to visual style as the more romantically inclined champions of *auteur* theory demonstrated. The two approaches are clearly not incompatible, but there is a sharp difference in emphasis (from theme to style) and a general tendency for *auteur* critics to be more socially conservative than their predecessors. The *auteur* critics ignore social history and the socially conscious critics ignore style, however, at their own peril.

<sup>2</sup>See the Overture to *The Raw and the Cooked* (New York: Harper and Row, 1969), and "The Story of Asdiwal" by Claude Levi-Strauss; "Cremonini, Painter of the Abstract," "Ideology and Ideological State Apparatuses" in *Lenin and Philosophy* (New York and London: Monthly Review Press, 1971) and "The 'Piccolo Teatro': Bertolazzi and Brecht" in *ForMarx* (New York: Vintage Books, 1970), both by Louis Althusser.

<sup>3</sup>Furthman was a major but neglected Hollywood writer praised by Pauline Kael in her "Bonnie and Clyde" article in *Kiss Kiss Bang Bang*.

Finally, the selection from Stephen Koch's book on Andy Warhol, *Stargazer*, examines the characteristics of a non-Hollywood filmmaker from an auteur-like stylistic viewpoint as well as a biographical and psychological perspective. Although included in the *Structuralism- Semiology* chapter, Peter Wollen's chapter from *Signs and Meaning in the Cinema*, "The Auteur Theory," also relates directly to the texts included here.

#### FURTHER READINGS

Buscombe, Edward. "The Idea of Authorship," *Screen*, Vol. 14, no. 3 (Autumn 1973).

"Critical Theory and Film Analysis," British Film Institute Summer Film School, 1974. (A package of material is available from the B.F.I. including reading lists and references for this survey of recent critical approaches to film: *auteur*, *mise-en-scene*, ideology, narrative, structuralism and semiology, etc.).

Durgnat, Raymond. "Auteurs and Dream Factories," in *Films and Feelings*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1971.

Graham, Peter, ed. *The New Wave*. New York: Doubleday, 1968. (Translation of early French

articles on *auteur* theory, pro and con.)

Hess, John. "Auteurism and After," *Film Quarterly*, Vol. 27, no. 2. (Winter 1973-1974). (A reply to Petrie.)

-. "La Politique des Auteurs," *Jump Cut*, Vol. 1, nos. 1 and 2 (May-June, July-August 1974).

- Kael, Pauline. "Circles and Squares," *I Lost It at the Movies*. Boston: Little, Brown and Co., 1965.
- Petrie, Graham. "Alternative to Auteurism," *Film Quarterly*, Vol. 26, no. 3 (Spring 1973).
- Sarris, Andrew. "Auteurism is Alive and Well," *Film Quarterly*, Vol. 28, no. 1 (Fall 1974).  
(A reply to Petrie and Hess.)
- . "Notes on the *Auteur* Theory in 1962," *Film Culture*, no. 27, (Winter 1962-1963).
- . "Notes on the *Auteur* Theory in 1970," *Film Comment*, vol. 6, no. 3 (Fall 1970).
- . "The *Auteur* Theory and the Perils of Pauline;" *Film Quarterly*, Vol. 16, no. 4  
(Summer 1963).
- Siska, William C. "Movies and History," *Film Heritage*, Vol. 4, no. 4 (Summer 1969).
- Staples, Donald E. "The *Auteur* Theory Reexamined," *Cinema Journal*, Vol. 6 (1966-1967).
- Nichols, Bill (urednik)  
*Movies and Methods*  
University of California Press  
Berkely, Los Angeles, London, 1976  
S 221 - 237





## Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

---

Ort, den TT. Monat JJJJ

Vorname Nachname